

## DOLCE STIL' NUOVO A KORABELI OLASZ MŰVÉSZETBEN

(A dugento és a trecento)

Írta: VINKLER LÁSZLÓ

1240-ben a Cimabuek nemes családjából született Firenze városában a festő, akit a művészettörténelem röviden családi nevén szokott emlegetni, és ha olasz festészet-ről beszélnek vagy írnak, századok óta az a szokás, hogy vele kezdik el a történetet. Kezdjük mi is vele. Cimabue 18 éves volt, amikor a császárpártiakat, az úgynevezett ghibellineket a pápapárti guelfek száműzték Firenzéből, s azok Sienához fordultak segítségért, s a szienaiaknak és Manfréd király lovagjainak segítségével a firenzeieket a montapertii véres csatában tönkrevették, s ha a győztesek tanácsában nincs ott a Dante által megénekelt s a Giotto és Castagno [1] festészetében is emlékezetessé vált Farinata degli Uberti, a ghibellin, — a guelf Firenzében kő kövön nem marad.

Igaz, hogy Firenze akkor nem volt még a mai, az Arno két partján elterülő, régít és újat oly sajátos mértéktartással egyesítő város, de még csak azok a legnevezetesebb épületek sem épültek fel, amelyeket ma Firenze hőskorába utalunk. Minden esetre azonban Cimabue már a kettős fallal körülvett várost látta, az egykori városfal, az „antik” fal — amint később Dante, a költő nevezte — még a folyóig sem ért, s most a falak már az Arnóig merészkedtek, jól vigyázva arra, hogy túlságosan szét ne húzódjanak megfélemlítve a védelem igen fontos szempontjairól. A városnak ekkor már két hídja is volt, hiszen az öreg híd mellett már Cimabue nagyapjának életében kezdték meg a Carraja híd építkezéseit. A baptisteriumot alighanem már ott látta a város közepén, amióta az eszébe jutta s ha a Santa Maria Novella építkezéseiről kérdezősködött csak azt mondhatták az ifjúnak, hogy évtizedek óta folyik. Ötvennégy éves volt már s hírnevét homályba borította tanítványának Giottonak ragyogása, de láthatta még, mint emelkednek a Santa Croce sokat ígérő falai Arnolfo di Cambio terveit követve s látta még a Santa Maria del Fiore hatalmas pilléreinek növekedését, s ha Arnolfo mester, aki 1301-ben egy esztendővel Cimabue után zárta le szemét, csak két keresztbolt íveinek találkozását érthette meg, nyilvánvaló, hogy az olasz gótika eme nagyszerű alkotásainál mesterünk csak a képzelet segítségével ragadhatta meg azt, amit a nálánál fiatalabbak testi szemeikkel is láttak. Ám, hogy mily rövid az emberélet, mutatja, hogy a Santa Maria del Fiorét, a „virágos Mária”-templomot, a középkori Firenzének, neve szerint is a „virágzás városának” („fiorenza”) ezt a büszkeségét sem a nagy Giotto, (aki a harangtornyot s domborműveit maga tervezte és építkezéseit megkezdette), sem a nagy Filippo Brunelleschi, aki a kupola megépítésére egyedül bizonyult képesnek [2] a messze földről összehívott építőmesterek közül, meg nem érthette, mintha ezek a nagy olaszok, mint majd a legnagyobb is közülük, a felülmúlhatatlan Michelangelo életük minden eredményét az építészet valamely nagyjövőjű alkotásában akarnák összegezni.

Ámde térjünk vissza Cimabuehoz. A város, amely ifjúságának idején végveszélybe sodródott, s abban a pillanatban látszólag a véletlennek köszönhette megmenekülését, nemcsak a kora tavaszi virágzás különös pompájánál fogva volt a virágzás városa,

hanem virágzottak üzletei és üzemei is, az emberek telve voltak a kibontakozás feszültségével, a termelékenységnek új lehetőségei nyíltak meg számukra, s ők nem képlekedtek, hogy javaikat olyan módon szaporítsák meg, amilyenre abban az időben sehol másutt olyan mértékben nem akadt példa. A kis Cimabue 12 esztendős úrfi volt csupán, amikor a firenzei bankárok világra segítették a híres firenzei aranyat, a fiorino d'oro-t, hogy ezzel a csillogó varázsszerrel mennél biztosabban zsebelhessék be mindazt a hasznot, amit szinte az egész keresztény világ gazdasági ügyeiben való szerep biztosított nekik. Nem hiába nevezte őket valamelyik pápa „ötödik elemnek”, nélkülük aligha lehetett volna az adószedésnek bonyolult ügyleteit, a hiteléletnek növekvő igényeit és szükségleteit intézni és kielégíteni. Persze a páncélos, tarkaruhás, gögös lovagok nem ébredtek rá mindjárt annak tudatára, hogy a kereskedők és bankárok az ő egyszerű szabású, hosszú köpenyeik mögött erősebb szívet hordoznak, ezek meg nem sejtették, hogy a kérgeskezű iparosok népe nemsokára bennük fogja látni zsarnokait. Cimabue férfikorának teljében volt már, amikor eldőlt a küzdelem az élet tetején tomboló, hatalmaskodó és erőszakoskodó ingyenélők serege és a céhek között, mégpedig a céhek javára, amint ismeretes, a nemes urak sem viselhettek Firenzében hivatalt 1282-től fogva, ha nem voltak céhnek tagjai. [3]

Ki tudja ma már megmondani, hogy ezek és másfajta események, amelyekre már csak azért sem tudunk rámutatni, mert régen elsüllyedtek az idő mélységeiben, hogyan hatottak Cimabue gondolkodására és hogyan indították meg érzelmeit. VASARI elbeszéléséből minden esetre tudunk annyit, hogy Cimabue a grammatikánál, melyet rokoni tanítójától — aki a Santa Maria Novella kolostorának noviciusait is tanította — kellett volna elsajátítania, jobban szeretett rajzolni. Amikor a városban görög mesterek jelentek meg — a kor legképzettebb művészei akkor még a görögök voltak — az elhalt ókori görög művészetből támadt s vele furcsa ellentétben álló keresztény művészet választékos mesterei, őrei a sokszázéves hagyománynak, de a mesterségbeli tudásnak is, ismétlem, amikor tehát ezek a mesterek Firenzében megjelentek és dolgozni kezdtek, az ifjú Cimabue „megszökvén az iskolából, naphosszat nézte” őket munkájuk közben, s amint az már ilyenkor lenni szokott: tanítványukul szegődött, sőt felülmúlta a tanítvány mestereit. VASARI szerint, aki az olasz mesterek életrajzaik később, vagy háromszáz esztendő múlva megírta, Cimabue „jóllehet utánozta ezeket a görögöket, nagyon tökéletesítette művészetüket, sokat enyhítve azoknak esetlen modorán.” [4]

Ez persze még mindég csak negatívum, a bizánci „esetlenségek” csökkentése valaminek a feltörekvésével járt együtt, hiszen különben nem hirdethetné az újnak diadalát a régi felett.

Amint mondtuk már, Cimabueban nemcsak VASARI, hanem a kortársak valamenynyien a reneszánsz előhírnökét tisztelték, a nálánál fiatalabb Dante Allighieri, a költő, Cimabue nagy tanítványának, Giottonak barátja is megerősíti ezt Divina Commediájának emlékeztető soraiban, amelyekben Giottót fölébe helyezve egyúttal emléket állít Cimabue nagyságának is:

Lám, festészetben Cimabue tartott  
minden teret, és ma Giottót kiáltják:  
s amannak híre éjszakába hajlott. [5]

Sajnos Cimabue-nak kevés hiteles műve maradt ránk, de biztosra vehető, hogy tőle származik a Santa Trinita Madonna, amely a firenzei Uffizi képtárban látható.

Eredetinek ismerik el az Assisi-i szt. Ferenc templomban levő, a Madonnát szt. Ferenc társaságában ábrázoló freskóját is. [6]

A Trinita-Madonna még közelebb áll a bizánci felfogáshoz, a freskó már kései

munkája lehet. De már a Trinita-Madonna is többet jelent, mint a bizánciak hasonló tárgyú művei. Arany háttér előtt ékítményes trónuson ül Mária, ölében a gyermekkel. Angyalok raja simul szorosan a trónhoz. Az elrendezés hagyományos, a középkor szigorú fensége azonban, amely a felsőbbrendűeknek magukat elkülönítő zárkózottságában nyilatkozott meg, most enyhülni látszik, mintha a valóságos élet lehellete érintette volna meg őket.

Hogyan is ne töltődött volna meg új tartalommal a régi forma, ha egyszer új élet volt keletkezében, csak mester kellett hozzá, akinek meglegyen a bátorsága, hogy engedjen azoknak az indítékoknak, amelyek benne felgyülemlettek, hogyan is maradhatott volna meg a virágzásnak induló város szülöttének kezei között éppen a művészet halódónak, szertartások formuláiba kötöttnek?

Cimabue volt az első azoknak a jelentős mestereknek sorában, akiknek lelkéből előtört az élet szépségének vágya, akik éltek az alkalommal, amelyet a természetet testvérnek hirdető szentferenci mozgalom adott nekik, feloldva azt a tartózkodást, amelyet a kereszténység szelleme mindazzal szemben megkövetelt, ami az életben szeretetreméltó lehetett volna. A mi szemünkben a Trinita, — vagy a híres Ruccellai Madonna, amely a firenzei Santa Maria Novellában látható, [7] alig különbözik a VASARI által kárhoztatott új-görög, azaz bizánci modortól. Ha azonban jobban elmélyülünk szemléletében, meg fogjuk érteni, hogy VASARI-nak mégis igaza van, mert bár e művek a maguk egészében még a szertartásosságnak kötöttségében jelentkeznek, habár kompozíciójuk hagyományos, s az alakok mögött ott ragyog is a háttér ezerszer elismételt aránya, mégis minden szigorúságuk ellenére van ezeknek a képeknek valami lírai hangulata, ami új tartalmak, új mondanivalók ígéretét hozza.

Színeik választékos harmóniákban oldódnak fel, s ha nincs is a valósághoz közvetlen kapcsolatuk, hangulatkeltő erejük rendkívüli. A finom rózsaszínektől a liláig, az égszínéktől a bársonyos zöldig s a vöröseknek árnyalataiig terjed a skála, s a színeknek e dús virágzása sajátos összhangba kerül a háttér aranyával, mintha a középkor fénylő éjszakája után a reggel világossága rózsállana. A formák ábrázolása nem árulja el a természettel való szigorú összemérés szokását, mintha a festő főképpen emlékezetére s képzeletére bízna magát, olyannyira általánosítók. A kidolgozás sokszerű eljárásokat igényelt. Az alapozástól az aranylapok lerakásáig, a vonalak finom rajzától a zöldes alapozásig és hegyes ecsetekkel rajzolgatva felhordott testszínekig a mesterség sok százados tapasztalatainak nyomdokain halad. A glóriák finom mintáinak s a ruhák díszének kivitelezése egyúttal az iparművészet magasrendű teljesítményei.

A Trinita-Madonna egész szerkezete, de ábrázolásmódja is erőteljesebb, határozottabb, mint a Ruccellai Madonnáé. Az öntudatosság, amely Firenze lakóira annyira jellemző volt már ebben az időben is, új tartalommal tölti el a vallásos festészetnek hagyományos formáit. Ez az öntudat jut kifejezésre Mária tartásában és tekintetében éppen úgy, mint a gyermek Jézuséban is.

A Ruccellai Madonna kecses vonalaiban az előkelőség gyengédséggel párosul, fejének tartásában szelíd megadás, Bizáncban az ég királynője volt, itt most az „úrnak szolgálóleánya”-ként jelentkezik, trónusán kissé féloldalt helyezkedik el, s egész tartása csupa szerénység, mint olyan valakié, aki tudja, hogy a hely, melyet betölt, gyermekének jogán illeti meg őt.

VASARI, aki a képet még Cimabuénak tulajdonítja, azt meséli, hogy a városon átvonuló Anjou Károly királyt a város képviselői elvezették a San Pietro kertjeibe, ahol Cimabue a képen dolgozott, s „minthogy a képet addig még senki sem látta, Firenze minden férfja, asszonya összesereglett, kiöltözve, nagy tülekedéssel, hogy a királlyal együtt megnézhesse.”

A mű hatása rendkívüli volt az elbeszélés szerint, olyannyira, hogy amikor a mester elkészült vele, „házából ünnepélyes díszmenetben, trombitaszóval vitték a templomba.” [8]

Meg kell jegyeznünk, hogy ez a legenda nagyon hasonlít ahhoz, amelyet Cimabue nagy szíénai kortársáról, Duccio di Buoninsegna-ról, a Majestának, ennek a hatalmas, sok részből álló Madonna-képnek templomba szállításáról mesélnek, sőt mi több: ha hitelt érdemel az újabb kutatás, még azzal az eshetőséggel is számolnunk kell, hogy a gyengéd Ruccellai Madonna nem is Cimabuetól, hanem Ducciotól származik. [9] Ismerve a firenzeiek okosságát és az élet dolgaiban való jártasságukat, ismerve arra való készségüket, hogy rendezzék a hatalmasok ügyeit, s ezen közben megtalálják a maguk számítását, hogy a maguk javára szervezzék a mások keze munkáját — szívesen csatlakozunk ahhoz a véleményhez, hogy a rendezettebb és ugyanakkor sokrétűbb csoportokkal dolgozó Trinita-Madonna Cimabuetól, az értelem munkáját az érzelmi kifejezésnek alárendelő Ruccellai-Madonna viszont a szíénai Ducciotól származik.

Nem akarjuk ezzel Siéna érdemeit kisebbíteni, de kétségtelen, hogy miután Montapertinél elállt attól a szándékától, hogy Firenzét földig rombolja le, a legveszélyesebb vetélytársának adta vissza az életet. Firenze gazdaságilag ellenállhatatlanul tört az élre, Siénának el kellett homályosulnia. Mindez azonban időbe tellett, a XIII. században Siéna Firenzének még büszke vetélytársa volt. A montaperti győzelem évében boltozzák be a nagyszerű szíénai dómnak, az olasz gótika eme remekének fő — hajóját s még 1339-ben arra gondolnak, hogy a főhajót kereszthajónak tekintve óriási mértékben növelik meg az épületet, ez azonban mindörökké terv marad, a megkezdett munkálatokat félbeszakítja az 1348-as, egész Európát átsöprő borzalmas pestis, meg az, hogy kiderül: az alapozás nem megfelelő. [10] A firenzeiek azonban, bár a pestis őket sem kímélte, 1357-ben építő bizottságot hívtak össze s nem nyugodtak, míg 1434-ben a kupola laternáját is fel nem húzták a nagy Brunelleschi tervei szerint. Igaz, hogy ez már nem az olasz gótika szellemében történt, hanem az olasz reneszánszében, viszont ez éppen Firenze megújuló erejének is bizonyítéka szemben a hanyatló Siénaéval, amely végül politikailag is Firenze fennhatósága alá kerül majd igaz, hogy csak 1557-ben.

De a Montaperti utáni években még hallatlan művészi teljesítményeknek lesz tanúja ez a város, bár a ghibellin győzelem után nem soká tudja érvényesíteni politikai befolyását Firenzével szemben. Anjou Károly, aki ráért, hogy megcsodálja az ünneplő firenzeiekkel együtt Cimabue művészetét, megszabadította őket a ghibellin uralomtól, a ghibellinek az ő közeledtére önként távoztak, javaikat elkobozták, s a guelfek kapitányainak őrizetére bízták:

Az 1266-os esztendőnek [11] fényesebb csengést kölcsönöz azonban egy látszólag jelentéktelen esemény, amely nem is magában Firenzében, hanem tizenegy mérföldnyire onnan egy Vespignano nevű falucskában történt, s amelyről a szomszédokon kívül aligha vett tudomást valaki, hiszen ki tudhatta, hogy a gyermek, akit egy Bon-done nevű parasztembernek felesége hozott a világra, s akinek szülei a Giotto nevet adták, nemcsak hazájának, hanem az egész haladó emberiségnek olyan csillaga lesz, amely elhomályosítja nemcsak Anjou Károlynak, hanem sok más hatalmasságnak emlékét az emberiség közös történetében.

Persze, bármilyen jelentős is ez az évszám, Giottót egyelőre sorsára kell bízunk, s ha Vasari tudósítása hitelt érdemel, be kell érünk annak előrebocsátásával, hogy a fiúcska pályafutását mint atyja juhainak pásztora kezdi meg, hogy azután majd Cimabue rajzolni látva őt egy kódarabra, felfedezze.

Hagyjuk magára tehát a gyermeket és vegyük utunkat Siéna felé, ahol ebben az

időben olyan mester munkálkodik, mint a nagyszerű Niccolo Pisano. Niccolo ekkor — 1266-ban — éppen negyvenhatodik életévében, művészi erőinek teljében van, s hozzá nincs is egyedül; segítőtársai közt olyan nevek bukkanak fel, mint Arnolfo di Cambioé, aki később a firenzei Santa Crocenak és a Dómnak lesz építőmestere, amint arról már előljáróban említést tettünk, de mindegyiknél ismerősebben hangzik fiának és tanítványának Giovanninak, vagy amint számontartja őt a művészettörténelem: Giovanni Pisanonak a neve. Giovanni, aszerint, hogy melyik forrásnak adunk hitelt, tizenhat éves lehetett akkor, vagy túl volt a húszon is, amikor atyjával és Arnolfoval együtt a siénai dóm szószékének domborművein dolgozott. Giovanni életműve összeforrott Siénával, bár nem a város szülötte, amint atya sem volt az. Niccolo jól emlékezett még szülőföldjére, Apuliára, és szellemén most is uralkodott ifjabb éveinek sok és mély benyomása, melyet a pápa nagy ellenfelének, a különös Hohenstauf uralkodónak, II. Frigyesnek szicíliai udvarában, mint az udvari szobrászműhely tagja szerzett. Az uralkodó, aki rómaiimperátorokhoz érezte magát hasonlóknak, tudatosan törekedett mindennek másolására, ami római volt, s szobrászait is antik minták utánzására serkentette. Niccoló lelkében erős visszhangra talál ez az időben előrevetett, még meg nem érett, de jövőtől terhes eszme. Nagy ambícióval látott hozzá az antik szarkofágok tanulmányozásához s a nagyságnak és méltóságnak olyan szobrászi kifejezést sikerült adnia, ami abban az időben példa nélkül állott. [12]

Frigyes császár halála után — mint állama — oly hirtelen indult bomlásnak az udvari műhely, s Niccolo eltökélten indult a leghűségesebb császárpárti város: a ghibellin Pisa felé. Ez a város volt, amelyről elnevezték őt is és Giovanniát is a kor szokása szerint, mert igazi hazájává Pisa lett, s Giovanninak ez szülővárosa is. Pisa ebben az időben tengeri hatalom volt, a legfejlettebb kereskedővárosok egyike, Génua és Velence riválisa s mint azok is, erős kereskedelmi és hadiflottával rendelkezett. A híres dóm építkezéseit a város nagyszerű fejlődésének első idejében megindították már, a XI. század derekán tehát, s amikor Niccolo a császár halála után, tehát az 1250-es esztendő követőleg Pisába érkezett, a város dicsőségét vagy egy százada készen hirdette már a bazilika formáit kupolával és kereszthajóval egyesítő és oszlopocskák soraiból alkotott galériákkal áttört homlokzatú öthajós dóm, az elferdült és mégis felépített torony, a harmadikul a kupolás, koralakra épített baptisztérium.

Igen, Pisa szerencsésének csillaga fennen ragyogott még, s pisaiak is részesei voltak a montaperti győzelemnek s a császári udvartól érkezett Niccolo szívét biztonságtudattal töltötte el, hogy a város, amelynek falai közé lépett, császárpárti volt. A város ősi fészke a római birodalomnak, címerén most is ott díszlett a sas, mondák keringtek történetéről, amelyek a trójai háború görögjeiig vitték a képzeletet, a város alapítását Aeneasra hárítva vissza. A város csodálatos keveréke volt réginek és újnak; az ősi kapuk, Nero fürdőinek s egy amphiteátrumnak romjai keveredtek a középkori olasz városokra, s Pisára különösen jellemző tornyok és várak ezreivel — ezek a városok mintha várak összetelepülései lettek volna, s lényegükben azok is voltak ekkor még. Mórok, normannok, szaracénok és bizánciak taposták az utcák közevét, mindegyiknek volt valami elintéznivalója a fontos kikötőváros kereskedőivel. S ha a pisai Umili háznak volt kereskedelmi lerakata Bizáncban, a bizánci műveltségnek is megvolt a maga érdekeltsége Pisában: Niccolo szárnyaló lelkesedéssel olvasta a dóm homlokfalán a bizánci Buschettonak a dóm első mesterének dicsőségét hirdető sírverseket. [13] S amint a dóm a kupolának és a hosszanti elrendezésű ókeresztény bazilikának volt ötvözete, a kupolás, centrális tervvel induló Buschetto dicsőségét hirdető tábla mellett a második mesternek, Rainaldusnak hírét is fennen hirdette egy másik kölap, minden valószínűség szerint ő, Rainaldus volt az, aki a nyugati kereszténység építészetének szellemében toldotta meg az eredeti tervet, s

adta meg végleges, ma is látható alakját a maga korában egyedülálló építészeti remeknek.

Niccolo képzeletét azonban mindennél jobban a Chinsica [14] foglalkoztatta. A pisaiak városuk megmentőjét látták bele ebbe a későrómai alakba, s tőle kapta nevét a nőalakot ábrázoló tógás kőszobor, Chinsicától, az ellenség közeledtét kiáltóásaival jelző hős pisai nőtől, aki egyébként névadója lett egy egész városnegyednek. Niccolo szakértő szemmel vizsgálta a művet, s azonnal tisztában volt klasszikus eredetével. Valahányszor antik művet látott, ellenállhatatlanul vágyott rá, hogy vésőt foghasson, s fennen hirdesse a múlt nagyságát a jelennek.

Niccolo első nagy teljesítménye a Pisai Baptistériumnak domborművekkel díszített, oszlopokon álló szószéke volt. A hétszögletes szószéket hét színes márványoszlop tartja, az oszlopok közül három faragott oroszlánok hátán, mint talapzaton nyugszik, más három formái nem térnek el az építészeti szokásoktól. A hetediket, amely a szószéket középpüzt támasztja alá, ismét figurális talapzat hordozza; három rabszolgának és három állatalaknak: oroszlánnak, griffnek és kutyanak összeszerkesztéséből áll. A hat körülálló oszlopot herelevél formán tagolt félkörívek merész rajza alakítja kapuszerűvé. Az ívek felett nyugszik a szószék padlózatának szegélye s ezen a domborművekkel gazdagon díszes korlát. Az egyes domborműveket Niccolo oszlopocskákból képzett sarkokkal választotta el egymástól, s szép profilú párkánnyal keretezte. Az íveket alátámasztó, növényi formákból faragott oszlopfők felett a sarkokon figurák állnak. Az ívek és a sarkok közt adódó háromszögekre Niccolo az evangélisták alakjait faragta. A korlát domborművei Krisztus születését, a három királyok imádását, a bemutatást a templomban, a keresztfeszítést és az utolsó ítéletet — tehát Krisztus történetének főbb mozzanatait ábrázolják. A hatodik oldal nyitott marad, ehhez vezet fel a lépcsős feljárat.

Niccolo nagy lelkének minden terhével fogott a munkához. A császári hatalomnak és fenségnek emlékei ülték meg gondolatait. Áhitotta a nagyszerűt, az ünnepélyesen súlyosat. A biblia alakjai óriásokká nőttek képzeletében egy más emberkorszak fennköltségének hodozóivá, ők voltak azok, akik rendíthetetlenek maradtak a nagy összeomlásban is, méltók arra, hogy egy világbirodalom pusztulását túléljék, mint ahogyan túlélte azt a hegyek kősziklája is. Ezek a Máriák, Józsefek és Simeonok látták a birodalmat, Itália egykori nagyságának örök tanúiként!

Niccolo a nemzeti büszkeség és fájdalom érzésével tanulmányozta az antik szarkofágok zsúfolt, szorongó ábrázolásait. Mennyi a zavar és a kétség nagyszerű formáik mögött! Minden egy bomló társadalom káoszába sülyed, s elvész a rendet teremtő művészi képzelet hatalma a sötét erők kavargása között. Hány század pergett le azóta a történelem lapjain, s a káosz minden erőfeszítés ellenére sem akar renddé formálódni. De Itália legjobb fiai most akarják ezt, s köztük Niccolo is Róma elhivatott örökösének tartja hazáját. Ami Frigyes császárnak nem sikerült, az sikerülhet még másnak. Niccolo vésője nyomán a szent történetek az olasz hazafiság nagyszerű himnuszává alakulnak át. Niccolo rendet akar, egységet és nagyságot, eszközei azonban még hiányosak, a tér nem bontakozik ki a maga természetes, háromkiterjedésű fokozataiban, de alakjainak plasztikája hatalmasan tömör és klasszikusan rendezett. Hogy gyűlölhett Niccolo minden kicsinyes érdeket, széthúzást és viszályt, s hogy kívánhatta az időt, amely az ősi nagysághoz méltó fiakat és lányokat szül majd; rendíthetetlen, nagy jellemeket s általuk egy örök, múltjához méltó új Olaszországot.

Niccolo művének híre eljutott a dicsőségének magaslatán tündöklő Siénába is, ahol a nagyszerű dóm építkezései csaknem négy évtizede folytak, s ebben a nevezetes esztendőben, amelyet mint Giotto születésének évét jelöltük meg, 1266-ban tehát,

amikor Niccolo Fra Melanonek, a dóm építőmesterének megbízásából a szószék munkálatait Arnolfoval — akinek részvételét szerződés kötötte ki — és Giovannival, aki ekkor amint mondtuk igen fiatal volt még — a munkálatokat az év március havának első napján megkezdette, a dóm építkezései meglehetősen előrehaladtak már: a főhajó keresztboltjai lebegve csaptak össze a fehér-fekete csíkokkal tarkított pillérkötegek felett, a hatszög formájú alaprajzra emelt pillérekön pedig az alaprajz oldalait különös szabálytalansággal megduplázva ott nyugodott a kupola. A szentély még nem épült fel ekkor. A szószéknek a szentély és a kupola alatti tér közé kellett kerülnie, s ha a mester Arnolfoval és Giovannival megállt a szentély előtt és visszanezett, szemei előtt a főhajó messzefutó tarka pillérei jobbra és balra megsokasodtak a kereszthajó felé, s a pilléreknek és íveknek bujkáló átmetszései tündéri muzsikával gyönyörködtették a szemet — egyszerűen a gótika egy fajtájának varázsával hatottak. Niccolo valami idegenséget érezhetett, egész bensejében fájó tiltakozást, egyben azonban vonzalmat is. Pisa juthatott eszébe s a baptisztérium a maga nagyszerű antik formáival, ahol olyan otthonosnak és hatalmasnak érezte magát, amint azt alkotásai bizonyítják. Arnolfonak számot kellett vetnie az épület szerkezetével, fel kellett figyelnie a rendellenességekre, [15] amelyek itt bőven akadtak. Ha Giovanni Pisano-ról regényes életrajzot írának, most azt kellene mondanunk, hogy későbbi sorsának előérzetében megbűvölten állt ott, idegei pattanásig feszültek, fantáziája dolgozott, az épületről a szószékre és ismét az épületre vetette magát, a homlokzat előtt megállt, és a koratavaszi napsütésben csillogó homlokfalra meredt, képzeletének örvénye elkapta indulatait, s a szabad, szenvedélyes képzelgés után visszatért atyjához és Arnolfohoz, akiktől még sokat kellett tanulnia, hogy túlszárnyalhassa őket, amire pedig alig titkolható vágyódással vágyott.

Amint mondtuk már, Siena ezekben az időkben élte ifjúságának legreményteljesebb esztendeit, a montaperti győzelemnek még friss emlékét hirdette a dómban elhelyezett fakerszt, amelyet az ütközet óráiban körülhordoztak, és a dóm két oszlopához erősítve ott voltak a harcokcsinák rúdjai, amelyeket a csatában a gonfaloniere a csodatevő Madonna képpel követett. Ekkor is állott már a nemesi és patrícius családok várszerű, gótikus ablaknyílásokkal áttört palotái közül jónéhány, így azé a Salimbenié, aki nem kevesebb mint 11 800 arannyal járul hozzá a hadseregnek felszereléséhez Montaperti előtt, hogy a firenzei konkurenciát megtörhesse, vagy az a Saracini palota, amelynek tornyából Cereto Ceccolini, a dobos kihirdette az ujjongó szíenaiaknak, hogy milyen győzelmet aratott a 20 000 főnyi sereg a firenzeiek 30 000 emberén, akiket váratlanul meglepve 10 000 foglyot sikerült ejteniök és ugyanannyi az Arbja hullámaiba szorítva vérzett el. [16]

A város egyeteme ekkor negyedszázados múlttal rendelkezett már, és bankárai ekkor még épp olyan értékes szolgálatokat tettek a pápáknak és a külföld hatalmaságainak, mint a firenzeiek. Itt sem hiányoztak a pártharcok, amint erről már tudomást szereztünk, a város feletti hatalomért itt is a nemesek, a gazdag és szegény céhek vetekedtek.

A szíenaiak messze földön híresek voltak pompaszeretetükről, a gazdagok ruháin csak úgy csillámlott a himzés aránya, amikor tarka kíséretükkel palotáikból kivonultak, amint azt akár a városháza híres falképein is látni lehet. [16]

Siéna nem volt kivétel festészetének elmaradottságában, máshol sem mutatott fel figyelemreméltó új eredményeket a művészetnek ez az ága, bizonyos fokú kivételt egy-két római mester s a firenzei Cimabue képez. Duccio di Buoninsegna, a szíenai festészet büszkesége abban az időben, amikor Niccolo tanítványaival a dóm szószékének munkálatain dolgozott, nem volt több 6—8 esztendősnél, s hogy elbámészkodott a dóm-műhely ajtajában figyelve a felnőttek kopácsolását valószínű, de a mi szá-

munkra egyelőre nem bír semmiféle jelentőséggel. Még inkább ez volt a helyzet a szobrászat területén. Ducciohoz hasonló fiúcska volt még Maitani is, aki később a színeival méltán vetekedő orvietói dómnak lett építőmesterévé s a homlokzat domborműveinek szobrászává, a Pisánók nagyságával azonban mint szobrász sohasem vetekedhet. Niccolo művészetének koronázatlan királyaként járkálhatott Siénában: saját tanítványain kívül senki sem akadt az országban, aki vele szemben mást érezhetett volna, mint csodálatot.

Terve az volt, hogy lényegében megismétli a neki oly nagy hírnevet szerzett pisai szőszéken elért eredményeket; feltehető, hogy a megbízók ragaszkodtak is ehhez, azzal a különbséggel, hogy a kivitelt gazdagabbá teszi. Így is történt. A domborművek számát kettővel növelte, s ennek megfelelőleg az alaprajz a nyolcszög formáját vette fel, az oszlopok száma kilencre emelkedett, közülük egy a középen. Az oszlopokat és a minden második oszlopot hordozó oroszlánokat erőteljes talapzatra állította, amelynek körvonalai az oroszlánok alatt téglalaprú, az oszlopok alatt háromszegletesen ugranak elő, miáltal a talapzat földön fekvő csillaghoz lesz hasonlóvá. A nővényi formákból komponált oszlopfők itt figurális elemekkel, madarakkal és maszkokkal gazdagodnak. Az ívek itt is lóhereformán tagoltak, de a sarkoknak megerősítése itt végig alakokkal történik, a domborműveket elválasztó sarkokra sem oszlopköteget, hanem alakokat faragott ki.

Még Pisában neki kedvezett minden, az antik nagyság feltámadása olyan lehetségesnek, olyan elérhetőnek tűnt. Önbizalma még csak fokozódott, amikor új hazájában kifejezést kellett adnia annak, ami már benne élt, és boldog öntudattal tölthette el, hogy a császár környezetéből való eltávolódása nemhogy csökkentette volna benne a magával hozott eszmények erejét, hanem még meg is növelte, s ha a császár környezetében ez eszmének befogadása határozta meg lelkiállapotát, Pisában azoknak prófétai hirdetését érezhette küldetése céljának. Prófétái, akiknek alakjait olyan méltóvá tudta tenni az antik nagysághoz, s szinte minden alakja prófétai, saját elhivatottságérzetének lettek művészi kifejezésévé.

A baptisterium, a dóm a maguk klasszikus hagyományok talaján keletkezett formáival szilárdan álltak mellette. És Niccolo szőszéket faragott hozzá, olyat, amely némán hirdessen, s aki beszél majd korlátja mögül, legyen nagy eszméinek szócsövévé.

Itt most Siénában valahogy más volt a helyzet. Már maga az építmény másként hirdetett újat, mint ahogyan Niccolo elképzelte. Bizonyos szorongással figyelte Arnolfo, aki olyan tartózkodás nélkül tanulmányozta az új stílust, mintha annak szükség-szerűségében eszébe sem jutna kételkedni, de ennél sokkal mélyebben érintette Giovanninak az újhoz való szenvedélyes vonzódása. S ami mindennél többet jelentett, maga is érezte, hogy hiányoznak a nagy vonalakban való kibontakozás feltételei. A pápa csak a múlt évben [18] hívta be a franciákat és segítette trónra Nápolyban Anjou Károlyt, ami az egységes birodalomnak kialakítását inkább akadályozta, mint segítette. Ha Frigyes császár Hohenstauf volt is, a birodalmat képviselte, Anjou Károly azonban mi mást hozhatott volna, mint barbár befolyást, francia stílust, mintha nem eléggé terjedne már így is a csúcsíves építés szokása, nem elég, hogy magukkal hozták Burgundiából a ciszterciek, most a dominikánusok és a ferencesek kapták fel, s ő sem tehet mást, mint hogy alkalmazkodjék.

Giovanni figyelmét nem kerülhette el atyjának megrendülése, amikor még a munkálatok első esztendejében hírül vette, hogy Frigyes császár fia, Manfréd szicíliai király, az, aki Montapertinél a ghibellin erőket 800 lovaggal támogatta, Beneventnél elesett. Francia volt a pápa és franciák voltak a lovagok, akik francia pénzen szervezett keresztes hadjáratra indultak, hogy a francia király öccsének, Anjou Károlynak, a pápa védencének megszerezzék a nápolyi mellé a szicíliai királyságot is. Manfréd elesett,



és szörnyű véget ért bátyjának IV. Konrád német királynak fia, Manfréd unokaöccse: Konradin is, aki nagyatyjának, II. Frigyes császárnak szicíliai királyságát a maga jogos örökségének tekintve Anjou Károly ellen vonult, de a szerencsétlen tagliacozzoi csatában fogságba esett, s amikor a Pisanók a szíenai szószerk munkálataival elkészültek, Niccolo újabb lesújtó hírt kapott: az utolsó Hohenstaufnak, a 16 éves Konradinnak, II. Frigyes unokájának Anjou Károly Nápoly piacán fejét vétette.

Niccolo az első domborműveken még tartotta magát, bár önkéntelenül is apróbb részletekre tagolta a kompozíciót, ezt azonban még meg lehet magyarázni a gazdagabb kivitel szándékával is, alakjai továbbra is antik tógákba bujtatott prófétákként jelentek meg a kőlapokon. Giovanni, akinek kezdett kisebb részleteket átengedni, szédületesen fejlődött. Az atyai szív nagyokat dobbanhatott boldogságában, amint a fiút dolgozni látta, a mesteré azonban alihanem elszorult. Giovanni szenvedélyesen dolgozott, sokszor fordult elő vele, hogy mintáiról megfélekezve elragadták érzelmei, s keze alatt a jelen élő embernemzedékének vonásai és szokásai lopakodtak be a múlt megdicsőült alakjainak társaságába. Niccolo túlságosan is művész volt ahhoz, hogy meg ne érezte volna az ifjú zsenijének sodró erejét, és túlságosan is mester volt ahhoz, hogy ne kelt volna versenyre vele a maga kiforrotabb eszközeivel és mértéktartásával kiegyenlítő kettőjük lényének ellentéteit. Samint haladt a munka, Giovanninak mind nagyobb szerep jutott, nemcsak a kivitelben most már, hanem a formálás módjában is. Niccolo joggal érezhette, hogy nélküle a fiú szenvedélyes irama káoszba fűlna, tudta, hogy övé az alap, amelyről az magasbalendül, s amelyhez visszatér. És érezhette ezt a fiú is. Minden eszméjének eredete atyjától való volt, azonos volt atyjával, s ugyanakkor ellentéte is.

Ilyen körülmények között feltehető, hogy Giovanni képzeletét mindennél jobban foglalkoztatta minden, ami francia. Hallott már vándor kőfaragó kőlegyetmást a francia katedrálisok nagyszerűségéről. Oda kellett mennie, látnia kellett.

Hogy Giovanni csatlakozott vándor kőfaragókhoz, s néhány esztendő elteltével Reimsben kopácsolt: inkább valószínű, mint bizonyos. Erre vall későbbi művészetének nem egy vonása. [19] Vegyük hát bizonyosságnak.

Giovanni elbűvölten nézte a katedrális pompás épületét, a szobrok erdeje állt őrt kapukban és párkányok felett, fülkében és a fialák alatt. Kőfaragók még nem egyesültek nagyobb szabású teljesítményre, Giovanni ezt világosan látta. Siena jutott eszébe, a csupasz ideiglenes homlokzat a maga szegényességével, s heves vágyódás fogta el a nagyszerű után.

Amit ők Niccolo szellemében egy szószerkbe sűrítettek össze, az itt óriási méretekben bontakozott ki, az épület fölnyúlt az égre, áttört márványműveit levegő járta át, s vakmerőségben meghaladta a képzeletet.

Ezekben az esztendőben IX. Lajos király ült a francia trónon, Anjou Károly bátyja, Giovanni — ha valóban ott járt és forrásaink feltevései nem csalnak, nemcsak a reimsi katedrális munkálatait látta már igen előrehaladott állapotokban, hanem szemtanúja volt a nagy készülődésnek is, amely IX. Lajos második keresztes hadjáratát megelőzte. Feltűnt neki, hogy a maga sokrétűségében is egységes ország lakói között, ha nem is nagyobb az egyetértés, de az ország belseje mégsem csatatér mint otthon, Itáliában. Mégiscsak egy király akarata érvényesül, s a széthúzó erőket összekényszerítheti.

Atyjának szellemi öröksége vívódott benne azzal, amit itt látott. Niccolo modorát most esetlennek, alakjai tömörségét tehetetlennek kellett éreznie. Igaz, hogy Niccolo Siénában sokat engedett már, lágyabban formált, bensőségesebben jellem-

zett, ugyanakkor azonban veszített is erejéből, figurái egy kompozíción belül meg-sokasodva eltörpült óriásoknak hatottak.

Az 1273—74. esztendőben Perugiában találkozunk vele, amint atyjának segítõ társaként egy utcai díszkútnak domborművein dolgozik. Pisa madara, a sas is szerepel az egyik felületen, s ez Giovanni nevét viseli. Ez a madár oly büszkén tollászkodik, s annyi lendülettel van kifaragva, hogy szinte úgy tűnik nekünk, még egy pillanat, és kibontva szárnyait hatalmas csapásokkal magasba emelkedik. Az intimnek és fenségesnek egyetlen drámai mozzanatban való egyesítése ez.

Giovanni azonban, mint valószínűleg atya, kiváltképpen pedig Arnolfo, az építés mesterségében is megszerzi a jártasságot. Nyilvánvaló, hogy Siénában töviről-hegyre megbeszéltek minden ilyen problémát is megbízójukkal, a már említett építõmesterrel: Fra Melanoval. S hogy Giovanni nagy jártasságra tett szert ebben a mesterségben, arról fra Melano bizonyosan meggyõzõdhetett, de tudomást szereztek errõl szülõvárosában, Pisában is, s nem telt bele sok idõ, és Giovanni megépíti a dóm közelében a ma is világhírû pisai Composantot, azaz a temetõkertet befoglaló négyszögletes, mérművekkel áttört árkádsorokat. Composanto, ennek a szónak különös jelentõsége van Pisában, nem elég tudnunk, hogy magyarra fordítva „szentföld”-et jelent, tudnunk kell azt is, hogy földjét a pisaiak érseke, aki már igen régen a föld alatt pihent ekkor, több mint 80 esztendeje, Ubaldo érsek tehát, a jeruzsálemi Golgotha hegyérõl hajókkal hozatta Pisába, hogy abba temetkezhesse. Az építmény kívül dísztelen, s árkádsorai belül is oly hallgatagon futnak tova, hogy szinte érzékletessé válik közöttük a csend. És nem telik bele egy esztendő, a Camposanto az egész város szimbólumává emelkedik, Pisa történelmi nagyságának vet véget az 1284. esztendőben Meloria szigeténél a Genovai hajóhadakkal szemben elszenvedett borzalmas vereség. Az sem segíthet már ezen, hogy a ghibellin uralmat guelffel cserélik fel, s Ugolinot téve felelõssé, gyermekeivel együtt éhhalálra kárhoztatják, amint ezt Dante megrázó soraiból is tudjuk. [20]

Míg Giovanni a Camposantot építette, sok minden történt Siénában. Fra Melano nyilvánvalóan nem élt már, vagy más okoknál fogva vált alkalmatlanná a munkálatok vezetésére. A várost most a „kilencek” kormányozták, ezek a magas céhek választottjaiból kerültek ki, s éppen egy esztendeje kerültek uralomra; egyrészt kiszorították a guelf pártiakat, akik a szegényebb céhek képviselésében ragadták kezükbe a vezetést, másrészt kiszorították a nemeseket is a város kormányzásából, a polgárság hatalmát biztosítva. [21]

Giovanni bizonyos elfogódottsággal gondolhatott vissza atyjára, akivel itt kora ifjúságának éveit töltötte és arra, hogy a birodalomról szóló álmai hogyan foszlanak szerte, csak itt Siénában is, a ghibellin gyõzelem városában, milyen rövid volt a dicsõség, a francia Anjou Károly hamarosan véget vetett neki, s a guelfek kerültek fölül. És Pisa! A ghibellin szövetség gyõzelmének részese Melóriánál halálos sebet kapott. A guelfek kerültek ott is fölül. Igaz, hogy Manfréd király veje elúzta Szicíliából a franciákat, de Giovanni fájdalmasan érezhette, hogy nincs erõ, amely rendet teremtsen Itáliában, ebben az országban, amely annyi érdeknek és eszmének vált csataterévé. És mégis szenvedélyesen vágyott arra, hogy ebbõl a káoszból emelkedjék ki egy jobb világ az emberiségnek soha nem látott dicsõségére. Giovanni azonban, atyjával Niccoloval, aki talán nem is élt már ekkor, — forrásaink e tekintetben bizonytalanok, — atyjával ellentétben tehát, nem hitt a múlt nagyságának a jelenre is kiterjeszthetõ erejében, úgy érezte, hogy nem a múltnak kell betöltenie a jelent, hanem a jelennek kell minden erejét összeszedve új élettel megtöltenie a múltat. Úgy találta, hogy a szibillák és Jézsaidások, a Salamonok és Dávidok, a Plátonok és Arisztotelészek valamennyien koruk jelenének küzdõterén állottak, s bár voltak ha-

gyományok mögöttük, ők maguk akkor még korántsem jelentettek hagyományt, s nagyságuknak igazi forrását abban látta, hogy a maguk merőben példátlan magatartásával válhattak hagyománnyá, messze mutató példaképpé a jövőben. Aki megtanult olvasni a képek, a szobrok nyelvén, írott források nélkül is bizonyosra veheti, hogy a neki tulajdonított gondolatok nagyban egészben az ő gondolatai lehettek.

Giovanni bizonyos elégtétellel gondolhatott arra, hogy most, tizenöt év után ez a város, amelyet második hazájának tekintett, tiszteletbeli polgárává választotta.

Látta, hogyan virágzik ki az élet minden fájdalmas küzdelem ellenére is, már tervezték az új, pompás városházát, hogy büszkén hirdesse a céhpolgárok erejét a város hatalmas, félhold alakú főterének főhelyén. És épültek mindenfelé a paloták, s a tornyok sokasága állt őrt a város felett. [22]

Giovanni érdeklődését azonban mindennél jobban egy fiatalember kelthette fel, akiről azt beszélték, hogy máris messze felülmúlja művészetével Guido mester festményeit, s szellemében annyi frissesség és gyengédség lakik, hogy híre Firenzéig is eljutott. Bizvást feltehetjük, hogy Giovanninak volt alkalma arra, hogy a fiatal Duccioval és művészetével megismerkedjék, s ha feltételeztük, hogy a kis Duccio, mint fiúcska ott settenkedett a kőfaragó műhely körül már akkor is, amikor Niccolo vezetésével dolgoztak, most nyugodtan megengedhetjük a feltevést, hogy a nálánál tíz évvel idősebb, s ami döntőbb: már nagyobb hírnévnek örvendő építőmestert a város polgárává választott Giovanni Pisanot a fiatalember felkereste, és semmi kétséget nem szenvedhet, hogy a madonnaképet, amelyet a következő esztendőben firenzeiek rendeltek nála, s amelyről már mint a minden valószínűség szerint a Ruccellái-Madonnával azonosról Cimabueval kapcsolatban beszéltünk, Giovanni Pisano láthatta és lelkesedhetett érte.

Giovanni minden bizonnyal hosszas tárgyalásokat folytathatott az úgynevezett „rektorok”-kal, a dóm építőmunkálatainak irányításával megbízott hivatal embereivel (akik között bizonyára akadtak egyháziak és világiak is) a munkálatok folytatásának irányelveiről, s a tárgyalások során — okunk van ennek feltételezésére — Giovanni a homlokzat kiépítésének és díszítésének, a rektorok a szentély befejezésének elsőbbségét vitatták. S hogy Giovanni felfogása győzött, az alighanem művészi lelkesedésének sodró erejével magyarázható, semmiképpen sem azzal, hogy a rektorok indokait sikerült volna eljelentéktelenítenie, hiszen máskülönben alig érthető meg, hogy 14—15 évi munka után Giovanni elhagyja a várost, a homlokzatot a kapuk oromzataig építi csak fel és a dómműhelyben maradnak a homlokzat számára kifaragott pompás szobrai. Ellentétek szükségszerű fennforgására mutat az a tény, hogy a Giovanni távozásával helyébe lépő Camaino di Crescenzo az épület befejezését tekinti feladatának, a homlokzat pedig hosszú időre abbamarad, s lehet, hogy mai formájában, amelyről már nehéz megállapítani, hogy mennyire maradt hű Giovanni elképzeléséhez, közel száz esztendő múlva épül fel. [23]

Kísérjük figyelemmel a mestert, aki immár művészi kibontakozásának nagyszerű szakaszához érkezik. Bármennyire is elkápráztathatta Giovanni képzeletét az, amit Reimsben látott vagy láthatott volna, sokkal eredetibb, hazája életében gyökerezőbb volt annál, hogy ne annak talajából nőtt volna nagygyá; a franciák teljesítményét csak kihívásnak tekintette, amelyre válaszolnia kellett.

Szívdobogva figyelte a reimsi katedrális szobordíszének újabb darabjait, amelyek mind szabadabb, mind önállóbb szobrászi elevevességgel váltak ki az építészet lebilincselő kötöttségéből, az építménynek hallatlanul tagolt plaszticitásával azonban mégis csak éppen, hogy felvehették a versenyt, de semmiképpen sem uralkodhattak rajta, a szobrok mindvégig az építmény hatalmasan zengő szimfóniájának adtak fordulatot, s annak maradtak díszei, Giovanni felfogásában azonban a szobrokért

volt minden, az építmény azoknak volt pompás háttére. Óriásira növelt, égis emelkedő szöszéknek szerette volna látni a homlokzatot, amelynek párkányairól és fülkéi elől próféták és szibillák szava mennydörög le a feltekintőre.

A kapubéletekben nem fogadja a belépőt a szobrok hívogató sora, nem válik keze alatt a bejárat az égi király udvarának választékos népévé. A finomművű oszlopok rendje nem csap át emberi alakba, Giovanni számára az ember nem válik környezetének elemévé: olyan embereszményt hordoz szívében, amely nehezen tűri a meglévőbe való beilleszkedést, olyat, amely ki akar törni, amely cselekvésre indít és döntést parancsol.

Természetesen az emberi drámának Giovanni sem adhatott az istenitől független formát, a maga korából ő sem léphetett ki, amint ezt mások sem tehették, hogy példaképpen csak egyet emlegessünk, csak azt, aki ennél a pontnál a legérdekesebb: Dante Allighierit. A világnak s benne az embernek nagy történetét mindketten isteni lények sorsának formáiban s emberfeletti, égis összefüggésekben tudták csak nagynak és hatékonyak, életformálónak és az emberi társadalom egészét megragadónak elképzelni. Ha valaki érinteni akarta — talán szabad magunkat így kifejeznünk — a társadalmi tudat idegrendszerét, vallásos formában kellett magát kifejeznie, s erre éppen az eretnek-szocialista mozgalmak adják meg a bizonyítékot.

Giovanni tehát nem tért el a hagyománytól akkor, amikor a szent történetek nagy alakjait választotta tárgyul, éppen azokat, akik az istenanya eljövételét és küldetését a szent iratok tanúbizonyysága szerint előre megjövendölték, s ebben egyúttal feladatának megoldását is látta, amelyet megszabott az a gyakori eset, hogy a dómot a tanácsurak Mária tiszteletére kívánták felépíteni.

Giovanni terve, amennyiben a később felépített homlokzatot mint ennek megvalósulását fogadjuk el, a következőképpen alakult: Mindenekelőtt tekintetbe vette, s ez nem is lehetett másként, hogy a templom három hajóra oszlott, s ennek megfelelően három, oszlopokkal és bordákkal gazdagon bélelt, egyaránt magas és csaknem egyforma széles kaput tervezett, a szomszédos kapuknak rézsüs bélétei elől egyetlen oszlopban találkoztak, s ezáltal mintha árkádsort alkottak volna, olyat, amely befelé szűkülve megsokszorozódik. A középső, valamivel szélesebb kapu félkörívesen, míg a szélsők a félkört egészen megközelítő csúcsívekkel zárultak. A kapuk felett egyenlő oldalú háromszögből formált „wimpergák” vannak, amelyeknek alapjai íveltek, minthogy a kapukat záró bordákkal esnek egybe. A wimpergák közül a középső, minthogy szélesebb kaput fog át, szükségképpen valamivel magasabb is. Mind a három mögött nálánál alacsonyabb téglalapforma fekszik, amelyből az előtte csúcsosodó wimpagra annyit fed el, hogy egy-egy háromszögforma látható mind a jobb, mind a bal oldalon. Ezek felett vízszintes párkány húzódik. Középen, a főhajó teljes szélességében emelkedik fel egy négyzetes, kerek ablakkal áttört homlokkal, ezt kétoldalt a fal síkjába beilleszkedő könnyű tornyocskák szegélyezik s egy háromszögletes, magas timpanon koronázza. Külön érdekessége ennek az oromzatnak, hogy üresen lebeg a térben, azaz nem szerkezeti szükségből fakadt dísz, hanem inkább díszlet, amely mögött viszonylag szerényen húzódik meg a főhajó teteje. A tornyokat bizarr változatossággal megrajzolt ablakok függőleges sora töri át. A felszín márványberakásokkal és faragott ornamentikával díszes. Az egész építmény összhatásában a gótika és a bizánci elefántcsontfaragványok keveréke, megfinomodott román elemei a reneszánsz csíráit hordozzák magukban. Ez tehát a homlokzat, amit nagybanegészen Giovanni elképzelésére vezethetünk vissza. A döntő azonban, amint azt már előre bocsátottuk, Giovanni számára a szobrászi lehetőségek kiaknázása volt. Az első figurasort a kapubéletek oszlopai fölé helyezte úgy, hogy a béléteket egyesítő elülső oszlopok mindenike és a nekik megfelelő szélső oszlopok, valamint a

homlokzat sarkait alkotó tornyok sarokpilléreinek ugyanolyan magasságban megrajzolt fejei fölé egy-egy az épületből fél testtel előtörő állatalakot helyezett, amelyek Krisztus tulajdonságait jelképezték.

A falból merőlegesen kiemelkedő fél állatalakok felett helyezkednek el, a földtől jó öt méternyi magasságban húzódó párkányok az életnagyságot meghaladó, vagy kétméteres figurák. Ezeknek mai elrendezése már nem felel meg az eredetinek, Giovanni terve a következőképpen sorolta fel őket: [24] a főkapu íve mellett, ott, ahol az az oldalkapuk íveivel mintegy közös töből szökken kettőfelé áll Dávidnak és Salamonnak szobra. A két király alakja súlyos, patétikus mozdulattal fordul a közép felé. Dávidtól balra egy szibilla, jobbra Mózes alakja került volna. Ezek egyúttal már a saroktornyok első emeletének figuratorát nyitják meg, melyeknek még a homlokzat felé néző oldalain két-két figura következik, bal oldalt, belülről kifelé sorolva Dániel és Pláton, jobbról Józsuá és Habakukk áll. Így a szibilla Dániellel fordult volna szembe, Józsuá pedig Habakukk-kal. A nyugati fekvésű homlokzat bal oldalán álló saroktoronynak északi felén ismét három alakot látni, ezek közül középen, a torony ablaknyílása, mint ajtó előtt Jézusaiás látható, s a neki megfelelő másik saroktorony déli oldalán Mózes nővére: Mária.

A második emeleten ismét változatos állat- és figurator következik, s mellszobrok egész sora díszíti a wimpergákat és a köralakú nagy ablakot keretező vízszintes és függőleges apró árkádsorokat. A timpanonokon képes ábrázolások lebegnek.

Az alakok kompozíciójának ritmusa csak annyiban igazodik az épülethez, hogy a középtengelyre vonatkoztatva szimmetrikus, a két középső összehajlása megismétlődik a külső párok összefordulásában s a sarokfigurák hatalmas alakjai mintegy felfüggesztik a sort mindkét oldalon. Az alakok felett kisméretű állatok ugranak elő a falból: sasok, denevérek, szárnyas bárányok és sasfejű kutyák hol természetes, hol fantasztikus alakjai. Ezek azonban gótikus konvenciók, Giovanni nagysága nem ilyesmi kitalálásában van. Senki sem tudta a cselekvő embert olyan hatalmasnak látni a kor szobrászai közül, mint éppen Giovanni Pisano. Nagysága abban van, hogy alakjainak mozdulatai emberi indulatokat tolmácsolnak: mozgásuk és formálásuk súlyos és kifejező, de semmiképpen nem sematikus. Sőt, el kell ámulnunk azon a halhatlan érzelmi gazdagságon, amely ezeket az alakokat fűti, szinte kifejezik azt is, amit a magaslaton álló érez, amikor hódítóként tekint körül s ugyanakkor meghódol az elé táruló látvány kitárulkozásának fenségén: mintha Giovanni is megélt volna Petrarcat pár évtizeddel megelőzve a természeti szépnél a hegytetőn kibontakozó, hasonlíthatatlan élményét, friss fuvalom csapja meg alakjait. Legbátrabbnak a saroktornyok oldalrészén megjelenő Mária és Jézusaiás elhelyezésében mutatkozik, éreztetni tudja, hogy ez az a pillanat, amelyben mintegy ősi szunnyadásból feltámadottan kilépnek a ragyogó levegőre, hogy lelkük terhével, bölcsességük súlyával beavatkozzanak a lábaik alatt alakuló jelenbe.

Giovanni ezekben a figurákban messze előremutatót alkotott, a plasztikai formák monumentalitásának s a drámai mozgalmasságnak olyan fokát érte el, amelyen fölsejlik a legnagyobbak: Michelangelónak vagy két századdal később kibontakozó gigantikus szelleme.

Mintha életüknek is megvolna közös tragikuma: itt a befejezetlen homlokzat, ott majd az annyszor felpanaszolt síremlék marad egy sziszifuszi küzdelemnek megkövesült emlékezete. [25] Giovanni Pisano hatalmas tevékenységet fejtett ki ebben a tizenöt esztendőben s ez korántsem szorítkozott a szíenai munkálatokra, 1287-től a szomszédos Massa Marittima dómműhelyének is vezető mestere, 1295-től a szíenai feladatokat fel nem adva dolgozik a pisai baptisteriumon, s elkészíti annak homlokzata számára azt a gyönyörű, klasszikus mértékkel formált Mária alakot, amely

ma a pisai dómmúzeumban látható, dolgozik a wimpergák szobrain is, folytatva Niccolo be nem fejezett vállalkozását. Siena tehát nem köti le teljesen, s ennek ellenére vagy talán éppen ezért a benne felgyülemlett mondanivalónak gyorsabb és egységesebb — ha méretekben nem is ily nagyszabású — kifejezését áhítva szakít vele, minek okát fentebb már abban is kerestük, hogy közte s a megbízók szándékai között valószínű ellentétekre utaltunk.

Akárhogyan is történt, akár Giovanni változott meg ez idő alatt, s nem találta meg önmagát a feladat maga szabta formáiban, akár a rektorok ellenkezése, pénzvagy anyaghiány következtében jutott erre az elhatározásra: a történet ezen a szálon megszakad, s vele másutt, Assisiben kell még összetalálkoznunk.

Mikor Giotto elhagyta Firenzét, talán mint Cimabue munkatársa — talán mint abban az időben már ismert, önálló mester, hogy eleget tegyen annak a megbízásnak, amely a szent halála után két esztendővel, az 1228-as évben megkezdett s lényeges részeiben már 1253-ban felszentelt assisi szent Ferenc templom, olaszosan a „San Francesco” még nagyrészt festetlen falainak freskókkal való díszítésére szólította fel, már élményekben gazdag és igen változatos életszakaszra tekinthetett vissza, amelyről ugyan közvetlenül igen keveset tudunk, következtetésekre azonban alkalmat szolgáltat Dantével a költővel való barátságának közismert ténye s az, hogy Dante ifjúságának szellemi légköre korántsem maradt előttünk ismeretlen, éppen költészetének csodálatos emlékei folytán. A valószínűség mesgáján haladunk, ha Giottonak olyan gondolatokat tulajdonítunk, amelyek a szülővárosából hosszabb időre távozót természetszerűleg foglalkoztatják, s amelyek a szűkebb hazában lepergetett éveket mintegy számbavéve elrendezik az addig átélt életnek a térbeli távolság fokozódásával különösképpen mind áttekinthetőbbé váló anyagát, egyúttal pedig az új feladatra való felkészülésnek, újabb sikerek reményének boldog szorongásával járnak.

Ha tehát Giotto Toscanából Umbriába menet, a málhás állatok mellett, amelyek a nagy munkához szükséges anyagokkal és eszközökkel, valamint személyes szükségleteit szolgáló poggyászával jócskán megterhelve baktattak, ráért, hogy a táj szépségeiben való gyönyörködés közepette életének eddig leírt pályáját is végiggondolja, képzelhető, hogy emlékezete visszaszárnnyalt a vespignánói kis parasztházhoz, amelyben mint Bondone fia a napvilágot meglátta, s ez annál is inkább valószínű, mert útközben nem egy juhokat őrző parasztfiúcskát láthatott, ami saját gyermekkorának emlékeit elevenen kellett hogy felidézze. S ha hitelt adunk annak a hagyománynak is, amely a Vasari-féltől eltérően [26] Cimabueval való találkozását a városba helyezi, ahol eszerint az elbeszélés szerint mint egy firenzei takácsműhely inasa vonzalmától indítatva maga csetlett-botlott volna a festőműterem közelében mindaddig, míg a mester figyelme rá nem terelődött — egyáltalában nem szükséges az előbbinek teljes elvetése, hiszen nagyon is valószínű, hogy a fiúcska otthon pásztorkodott, mielőtt szövő inasnak állt volna be Firenze számos és rendkívüli módon fejlett szövő műhelyeinek egyikébe —, sőt mi több ezzel a feltevéssel csak követjük a parasztságnak már akkor is, és éppen Firenze körül jól megfigyelhető beáramlását a városba, hogy a nehéz jobbágy-sorsot az ipari munkásnak nem sokkal kedvezőbb helyzetével cserélje fel. Ehhez az elképzeléshez annál is szívesebben ragaszkodunk, mert ebben Giotto életét mintegy megtestesüléseként szemlélhetjük annak a folyamatnak, amely a korra nézve mélyen tipikus, mert Giotto az ősi paraszti étellel szemben megelevenedő városi életnek gazdasági alapjain kivirágzó újfajta szellemiségnek nagyszerű képviselője volt.

Persze Giotto emlékei között ezek a gyermekkoriak már csak azért is boldogítóak lehettek, mert egyszerűségükkel szembehelyezve későbbi sikereinek felemelő érzéseit,

valami olyanféle meghatottság vehetett erőt rajta, mint amelyet a mesék váltanak ki belőlünk amikor a jónak, az igaznak diadalával szívünk legmélyebb húrjait pendítik meg még akkor is, amikor az már kérgesedésnek indult.

Ha öreg mesterére, a jó Cimabuere gondolt, akinek olyan sokat, csaknem mindent köszönhetett, nehéz lehetett tagadnia önmaga előtt, hogy az iránta érzett nagy tisztelet és hála mellett valami jóleső biztonsággal érezi, hogy az már a múlté, a jövő pedig benne, Giotto-ban készül kibontakozáshoz. Szükségképpen más volt barátjához, Dante Allighierihez való viszonya.

Hogy hogyan ismerkedtek meg és barátkoztak össze, arra csak akkor tudnánk feleletet adni, ha valóban ismernők Giotto gondolatait s nem volnánk következtetésekre utalva. Lényeges az, hogy a találkozás megtörtént, és barátsággá fejlődött, az ősi nemesi családból származó költő és a paraszti Giotto barátsága történeti tényként kezelhető. S Giotto nyilvánvaló büszkeséggel érezhette, hogy képességeik s szellemük szárnyalása elválaszthatatlan hidat vert kettejük közé.

S ha Giotto Dantére gondolt, gondolnia kellett annak atyai tanítómesterére a híres költőre és kancellárra: Brunetto Latinire, a száműzetésből visszatért guelfre is, aki barátját a filozófia tudományába avatott kézzel vezette be. S ha Giotto fejében egymást váltották a képek, láthatta maga előtt a pártharcokban vergődő várost és hallhatta barátainak szenvedélyes vitáit, politikai elme-futtatásaikat. Éppen hét eszdeje az Arezzo elleni háborúnak s a Pisa elleninek még annyi sem.

Hogy az ifjú Dante részt vett ezekben a hadjáratokban — tudjuk, Giotto-ra nézve be kell érniünk a feltevessel. [27] Ez az oka annak, hogy nem foglalkozunk vele kapcsolatban a város politikai és háborús eseményeivel olyan mértékben, mint amilyen mértékben azzal a Dante-kutatók szükségképpen foglalkoznak. Mégsem véletlen, hogy ehelyütt érintettük ezt a kérdést: hiszen ha Giotto nem is élt volna benne közvetlenül a politikai mozgalmakban, közvetve, barátainak tevékenységén és eszméin keresztül legalábbis jól tájékozottnak kell őt tekintenünk, s erre vonatkozólag a források már adnak is támpontot, igaz, hogy nem erre, hanem sokkal későbbi szakaszára vonatkozólag eseményekben gazdag életének. [28] Mindenesetre feltehető, hogy a falusi származású Giotto bizonyos tartózkodással viseltetett az iránt a politika iránt, amely lényegében mégiscsak a városi urak politikája volt, s nem az övé, akár megfogalmazta magában ezt az ítéletet, akár — ami valószínűbb, ösztönösen foglalt el ilyen álláspontot.

Ám helytelen lenne azt képzelni, hogy Giotto osztályhelyzeténél fogva megvetettnek érezte volna magát Firenzében. A város fejlődése mégiscsak demokratikus volt, az egyéni képességeknek érvényesülése a korhoz viszonyítva éppen Firenzében, a firenzeiek gazdasági életében öltött szokatlan arányokat. Így Giotto a maga rendkívüli képességeivel csak egyike volt azoknak, akik egyéniségük erejével az osztálykorlátokat áttörhették. S ezt nemcsak Giotto érezte, hanem tisztában volt ezzel Dante is, amint jóval később írott sorai, amelyek a nemesség értékének kétességéről szólnak, bizonyítják. [29]

De ne feledjük el az Assisi felé vándorlót sem, mert ha érthető is, hogy a neki tulajdonított gondolatok körül keringve a magunkéival kell kitöltenünk a róla szóló hagyományok gyér vonalait, nyomuljunk hozzá ismét közelebb. Beszéljünk baráti körének jellegzetes vonásairól, akkor bizonyosak lehetünk benne, hogy nem tévedünk. Egészen kétségtelen, hogy ismerte a hitetlen Guido Cavalcantit, akit Dante „legelső barátjának” nevez, Cino de Pistoját, Lapo Giovannit, a kicsapongó Forese Donátit s e költők mellett ismernie kellett, ha már Dante barátja volt s egyúttal firenzei, Casellát a muzsikust is, aki Danténak: „A szerelem, mely szólogat szívemben” kezdetű dalát megzenésítette. [30] Giotto az elsők egyike lehetett azok között,

akik a Vita Nuovát átérték, s akiknek sora máig is élér. A toscanai utak derűs verőfényében neki is édes borzongást kellett éreznie, s el kellett mosolyodnia, ha barátjának szenvedélyes szerelmére gondolt, arra a csodálatosan szép, gyermekien tiszta és az ifjúság képzelgő lelkesedésével telt szerelemre, amely annyi szonettet és éneket ajándékozott a szépségre éhes firenzei szellemeknek. Gyönyörűséggel gondolhatott vissza barátjának aggódásaira, amelyekkel szonettjeit, ezeket a szerelmi vallomásokat útnak eresztette, s amelyek jártak kézről kézre, társaságról társaságra, míg nem a csodált leány barátnőinek kezébe is el kellett jutniok, feltehetőleg hozzá magához is. Giotto, bár sokkal józanabb gondolkodású volt mint Dante, egész lélekkel lelkesedett annak költészetéért. S lelkesedéséről azért is könnyű volt maga-magának számot adnia, mert hiszen Dante aligha fukarkodott a magyarázatokkal, bárha szerelmének tárgyát igyekezett titokban tartani, ami költészetének kérdéseit illette, bizonyára bőven szolgált útmutatásokkal. [31]

Hogyan is ne lelkesedett volna a falusi Giotto ezekért a költőkért s Dantéért elsősorban, hiszen ezek az ő nyelvén írtak, azon a nyelven, amelyet Toszkánában mindenki megértett, s Giotto tudta jól, hogy ez nem volt csekélység, hiszen az irodalom nyelve, mint az egyházé és a tudományé is, abban az időben az ősi latin volt. A szerelem nyelvének olasznak kellett lennie, s a szerelem nyelve nem lehetett tudákos, hiszen szívek dobbanását közvetítette szívekhez. És Giotto büszkeséggel gondolhatott arra, hogy az, amit ő akart és tudott is végbeinni, ugyanolyan jó volt és más volt a maga nemében, mint amennyire a szerelem költőinek — ahogyan ők nevezték modorukat — „édes új stílusa” is új volt és más volt mint elődeiké, hiszen azok éppen a leglényegesebbet mulasztották el: hogy műveiket a maguk megélt életének kifejezésévé tegyék.

Ha barátai tollal követték bensőjük sugallatát, ugyanazt tette Giotto ecsettel. Dante megérezte benne a rokon lelket, hiszen fényes szelleme előtt a festészet világa sem maradt bezárva, s Giotto iránti barátságát csak elmélyítette, hogy Dante maga is értett valamit a festéshez s megesett, hogy a tollat írás helyett rajzolásra fordította olyanformán, amint azt Giottól annyiszor láthatta. [32]

Amint Giotto mint bárki más rőta az utakat, hol őszvérháton, hol meg pihenésképpen gyalog, napról napra jókora távolságot morzsolgatva le, Umbria lankái és hegyei között járva előbb-utóbb Assisi határához érkezett, s szemei előtt kirajzolódott a hegyoldalban fekvő városka derűs képe. A város környékén néhány kastélynak és toronynak gazzal benőtt romja kelthette fel érdeklődését. Abban az időben, amikor a Poverello — az assisibeliek csak ezen a néven szokták őt emlegetni, nem volt több húsz esztendősnél s mit sem sejtett arról, amire őt Isten kiválasztotta, egyszóval semmi több nem volt még, mint Pietro Bernardone assisibeli gazdag kereskedőnek fia, történt az, hogy a nép nem tudván elviselni a nemes urak hatalmaskodását, fellázadt, s igen sok kastélyt és tornyot rombolt le és égetett fel, hogy elpusztítsa erősségeiket, amelyeknek birtokában a lovagok szabadon sanyargatták a népet és fosztogatták a kalmárok karavánjait. A nemesek persze nem hagyták annyiban a dolgot, és a perugiai nemesekhez fordultak segítségért. Szent Ferenc kortársai sokszor mesélték, hogy szedelőzködtek össze az assisibeliek, hogy megvédjék magukat a lovagokkal szemben. A csatát elvesztették s a Poverello a polgárokkal együtt került fogságba, azaz hogy mégsem egészen együtt, mert a Bernardone fia akkor még nagyon hetyke legyénke volt, külön vették a seregben harcoló nemesekkel. [33]

Giotto természetesen éppen úgy tisztában volt azzal, hogy a szentet, akinek templomát éppen neki kell freskókkal díszítenie, szent Ferencet tehát, poverellonak, szegénykének becézik, mint azok, akikkel beszélgetett. Mégis különös érdeklődésnek kellett átjárnia egész lényét az elbeszélések hallatára, hiszen akikkel beszédbe elegye-



dett, olykor olyanok lehettek, akiknek gyermeki szemei, amelyeket már ellepett az öregkor homálya, még látták őt, a szentet, akiről annyi csodásnál csodásabb legenda keringett. Giotto aligha állhatta meg, hogy ne kérdezősködjék.

S az öregek mesélhettek a Poverello ifjúkoráról, víg életéről, mulatozásairól, amelyek olyan szöges ellentétben voltak későbbi magatartásával. Giotto önkéntelenül is Dantére gondolhatott, aki az angyali szerelem ifjúi rajongását szerelmének, Beatricének halála után a firenzei arany-ifjúság körében egyáltalában nem ritka, de a keresztény eszménységgel oly kevésbé összeegyeztethető életmóddal váltotta fel, amibe Forese Donátival való barátsága is jócskán belejátszott. Ha Giotto szemei előtt elvonultak a kacér öltözkű firenzei nők, némelyik mellbimbóit sem takaró ruhában, különös hasonlóságot találhatott barátjának és a poverellonak élete között, különösen amikor a szent bőven patakozó könnyeiről és ennek következtében elromlott szemeiről beszéltek, kénytelen volt Dantére gondolni — akinek szemei csaknem tönkrementek a sírásban Beatrice halála után, — de azt is rögtön észrevette, hogy a hasonlóságok különbségekkel kereszteződnek, barátjának élete szövevényesebb, mint a Poverelloé, azt a sírás egyszer s mindenkorra az éggel jegyezte el, míg Dante éppen a nagy gyász után törte át az érzékiség korlátait.

Bizonyára azt is elmondották, hogyan esett tivornyáinak következtében súlyos betegségbe a szent, miután Assisi csendes éjszakáit barátainak kíséretében oly hangos, és későbbi életéhez annyira nem méltó mámoros dalokkal verte fel, s hogy mennyire különböztek ezektől a ledér, Franciaországból behozott troubadour énekektől a későbbiek, amelyeket Isten dicsőségére szokott volt zengeni. Beszéltek arról is, mily hiú ábrándokat táplált magában, amidőn egy lovagsapattal Briennei Valter zászlaja alá kívánt vonulni, s hogyan csúfolta meg a kapitány fellengző kijelentéseiért, melyekben arról beszélt, hogy belőle híres fejedelemnek kell válnia, s hogyan fordult vissza azután, hogy magát Isten legalázatosabb teremtményévé tegye.

Giotto ha nagyjából ismerte is a történetet, mégis szívesebben hallgathatta meg azt újra és éppen itt Assisiben, mert ezeknek az elbeszéléseknek ezen a földön, ennek a városnak határában különös zamatot kölcsönözött az, hogy ezeknek az embereknek apái és nagyapái mint szereplők működtek abban közre.

Alighanem némi dicsekvéssel határos páthosz emelte meg hangjukat, amikor Ferenc magábaszállásáról, látomásairól beszéltek, minthacsak ezáltal Assisi lakói önmagukat valamennyien egy lépcsővel magasabban tudnák, egy fejjel közelebb Istenhez. Pontos adatokkal szolgálhattak afelől, hogy hol istápolta a leprásokat, és evett velük egy tányérből, az utcát is meg tudták nevezni, amelyen a szent lerongyolódva, kócosan és lesóványodott testtel a városba visszatért, s névszerint meg tudtak nevezni néhányat a gyermekek közül — akik azóta régen öregemberek lettek és Assisi temetőjében nyugsznak —, de annak idején, a szent visszatérte napján még pajkos suhancokként dobálták meg a furcsa alakot, akiről nem is sejtették, hogy Istennek választott embere.

A vidék bizonyára gyönyörű volt aminthogy az ma is, szinte dalol a tavaszi nap-sütésben. Madarak énekelnek és surrannak el fejük felett. Az utas nagyokat színpant a friss levegőből és nem tud az ég kékjével betelni. Vidám melegség önti el lelkét, ha arra gondol, hogy a szent dalnok volt s a természetet szenvedélyesen szerette, hogy olaszul énekelt, mint Dante, s nem állhatja meg, hogy Giottót is oda ne sorolja, amikor arra gondol, hogy a természet szeretetében azt az utat egyengette, amelyen az az idősebb mesterek elkerülhetetlen hitetlenkedésétől kísérve megindult. Giotto szellemében összeért a tájban lelt gyönyörűségnek élménye feladatának tartalmával: a szent életét kellett megfestenie, azét a Poverelloét, aki ura-bátyjának nevezte a Napot, asszony-nénjének a Holdat, testvérének a szelet és húgának a vizet, nénjé-

nek az Anyaföldet, dalolt a levegőről és az idő változásairól, tápláló gyömolcsokról, tarka virágokról és füvekről, aki prédikált a madaraknak és testvérének nevezte a vérengző farkast, mitől az a mondák szerint [34] éppúgy megjuhászodott, mint ahogyan a madarak is köré sereglettek és figyelmesen hallgatták tanításait, melyeknek az volt az értelme, hogy őket teremtmény voltuknak magasztos értelméről felvilágosítsa. Igen, ő volt az, aki a maga idejében megmutatta, hogy embernek lenni gyönyörűség, s hogy nincsen a világnak olyan szennye, szenvedése, amit az emberi lélek, egy fensőbb cél érdekében elviselve meg ne tudna tisztítani.

Giottonak — ebben semmi okunk nem lehet a kételkedésre — első dolga az lehetett, hogy szemlét tartson, s megismerkedjék küszöbön álló tevékenységének színhelyével. A szerzetesek ebben nyilvánvalóan a legnagyobb készséggel lehettek segítségére s egyúttal bőséges magyarázatokkal is szolgáltak úgy az épületre magára, mint az addig elvégzett festési munkálatokra vonatkozólag, sőt képzeltethő, hogy elképzeléseiknek is hangot adtak, ami Giotto feladatait illette. Hogy Cimabue, aki feltehetőleg Giottoval egyidejűleg ott dolgozott, munkálatait már korábban megkezdette, s most örömmel fogadta legkedvesebb tanítványának érkezését, vagy maga is Giottoval együtt érkezett, annak eldöntését ma már igen nehéz volna akárcsak megkísérelni is, ezért ezzel a kérdéssel nem foglalkozunk, hanem figyelmünket inkább az épületnek s az addig alighanem elvégzett munkálatok felmérésének szenteljük.

Az építmény, amint azt már előrebocsátottuk, a kor szokásaihoz képest meglepően rövid idő alatt készült el, ha nem is teljesen, de döntő részben igen, ami arra mutat, hogy a Poverellónak oly szerény és rajongó alázatosság eszméivel, s a szegénység legszigorúbb követelményeivel alapított szerzete néhány esztendő leforgása alatt s különösen az ő halálának bekövetkezése után rendkívüli anyagi erők birtokába jutott, holott maga a szent a pénznek még érintését is megtiltotta, s a legszigorúbban őrködött azon, hogy rendjének tagjai még a házzal se rendelkezhessenek, amelyben laknak. Ő maga még erdők és sziklák között érezte jól magát remetemódrá, s a koldulást csak annyiban engedte meg, amennyiben a rend tagjai hasznos napszámos munkával nem tudnák az élet pusztá fenntartásához szükséges legkevesebbet megszolgálni. S most itt emelkedett a tiszteletére emelt egyszerűségében is pompás épület, amely a rendnek a hivatalos egyházzal való kompromisszumát teljes kibontakozásában képviselte, mert ha a Poverello nem lévén forradalmár, mint előfutára, a franciaországi Valdo Péter, akinek híveit tűzzel és vassal irtotta ki a pápa és a francia király közös erővel indított kereszteshadjárata, mert ha szükségesnek tartotta, hogy rendjének működéséhez a pápa hozzájárulását elnyerje, ezzel egyúttal alá is ásta eszméi tisztán való megőrzésének lehetőségét, maga vetette meg az alapját nemcsak a rend szabad terjedésének, de az általános egyházi jellegbe való beolvadásának is. Nem volt tehát forradalmár, de követője volt a forradalmi eretnek-eszméknek éppen azért, hogy a fennálló rend megdöntése helyett annak támogatóivá tette azoknak nem egy vonását, s ezzel akaratlanul is olyan lassú erjedési folyamatot indított meg, amelynek következményeit akkor még egyáltalában nem lehetett lemérni. Ha felcserélte is ifjúkorának szertelen lovagi ábrándjait, amelyek fejedelemséggel kecsegtették, mindannak ellentétével, amit egy fejedelemség mint világi hatalom jelent, ha mint polgári származású ifjúnak meg kellett rendülnie azon, hogy a született lovagok között mégiscsak megtűrt marad, nem cserélhette fel lovagi eszményeit a társadalmi érvényesülés polgári formáival, hiszen azok akkor még nem kínáltak mesés hírnevet; a világot meghódolásra csak hallatlan önmegtagadásának mutatványával kényszeríthette, ha azonnali eredményt akart, s nem érte be azzal, hogy jelentéktelen láncszeme maradjon egy sok nemzedéken át kibontakozó fejlődésnek, mint polgári atyja s a hozzá hasonlók hosszú sora, melynek lassú vonulása végül is elvezet a maga-

fajták diadalához. Hogyan omlott volna össze Bernardone Péter minden önbizalma, ha tudhatta volna, hogy fia, akinek a franciaországi emlékeit idéző Francesco nevet adta, ismétlem, ha tudta volna, hogy ez a fiú, akit polgári erényei megcsúfolójának, az atyai ház szégyenének tartott, éppen a polgári fejlődés eszmei előkészítője volt minden polgári józanságot megtagadó fantasztikus életével, és maga a szent kétségkívül az ördög incselkedésének tartotta volna, ha valaki azt mondja neki, hogy eszmével a polgárság eszmevilágának előfutára, annak a polgárságának, amellyel atyja személyében szakított, visszaadva annak még a rajta levő ruhákat is, mezítelenül maradva, amint azt Giotto meg is festette, ismétlem, ha valaki azt mondta volna neki, hogy ő, Ferenc testvér, a maga példájával nem a Krisztus világát készíti elő, hanem az apjához hasonlóként, kétségtelenül élete legsúlyosabb kísértését látta volna ebben s ehhez mérten védekezett volna ellene. Ilyet azonban nem mondott neki senki sem, egyszerűen azért, mert ez így senkinek sem juthatott eszébe abban az időben. Hogyan is láthatta volna akkor akár a legtudatosabb szellem is, hogy Ferenc élete olyan lángként lobbant fel az emberek szeme előtt, amelyet a lovagi világnak a polgárságával egy egyéniségen belül való összeütközése csiholt. Ferenc fejedelem akart lenni, s ha nem lehetett az sisakkal a fején és a keresztesek fegyverével a kezében, hát megteremtette a maga országát rongyosan is a Krisztus követésnek elképesztő példáját állítva az emberek szemei elé.

És Giotto, hogyan állhatott Giotto ezzel a problémával, hogyan hatott rá a nagyszabású templom, amelyet a Poverello utódai a fél világot önkéntes adóztatásra bírvá, neki, azaz hogy inkább a maguk jelentőségének alátámasztására emeltek? Felmerültek-e benne ilyen vagy másfajta kételyek, amikor a templom gótikus keresztboltokkal fedett tágas csarnokában állott és elgondolkozott feladatán? Giotto talpraesett gondolkodó volt, s mint firenzei, egyúttal gyakorlati ember. Arra azonban, hogy a társadalom jelenségeit anyagi okokra vezesse vissza, sem ő, sem más abban az időben nem volt és nem is lehetett képes. A kor nagy szellemeinek egyetlen lehetősége, így szent Ferencnek és Dantenek is, hogy társadalmi életük eseményeit egy attól függetlennek képzelt szellemi értékrend tükrében mérjék fel és ítélik meg, s ebben lássák a dolgok okát, célját és összefüggéseit. Ez a szellemi értékrend pedig a vallás eszmevilágának uralma alatt állott, ám ennek a kornak hatalmas teljesítménye éppen az volt, hogy ezt az értékrendet most már alkalmazni is akarta akár az érzelmek közvetítésével, mint szt. Ferenc, akár az értelemével, mint Aquinói szent Tamás, a skolasztikus, mégpedig a közvetlen életre, az emberek egyéni és társadalmi életére, gaztetteikre és erényeikre egyaránt. Giottót, amint láttuk, éppen az ragadta meg szent Ferenc történetében, hogy annak résztvevői még részben eleven, részben a közvetlen emlékezetben élő ismert emberek, s maga a Poverello is az, nem elvont égi képlet, hanem annak földi, testetöltött alakja. Ez a közvetlen kapcsolat az eszmék és az élet között, amely a szertartások közvetítését kiiktatva élettel telítődik, ez volt az, ami a firenzei Giottót mélyen megragadhatta. Az volt a nagy a Poverello példájában is, hogy első volt azoknak sorában, akik a test és lélek közötti ellentmondást egyelőre a vallás keretein belül, de mégiscsak arra az útra terelte, amelyen annak éppen a vallásos ideológiától eltávolodva fel kellett számolódnia. Ha ő nemcsak lelkét, hanem testét is teljes szenvedéllyel kényszerítette arra, hogy Krisztust kövesse, és magára vegye annak szenvedéseit, ha ő a természet jelenségeiben nem elvetendő bűnalkalmakat, hanem az Isten iránti szeretet által megszentelt szépséget látott, ezzel kifejezte azt a kor társadalmának anyagi mélységeiben megindult folyamatot, amelynek szükségképpen oda kellett vezetnie, hogy az emberek gondolkodásában mind nagyobb teret szorítson a való élet számára s a korábbi formákat fokról fokra kiküszöbölje.

Giottó számára mindez azt jelentette, hogy a legnagyobb megrendelő, az egyház,

olyan mozgalomnak engedett utat, amely ideológiai támogatás volt az új stílus számára, amit Dante és barátai is kerestek, hiszen ha a Poverellonak sikerült a világ dolgait betereni a túlvilág karámbá, Dantenak is sikerülhetett a maga személyes szerelmével polgárjogot nyernie az égi karok képzelt világában, neki, Giottonak pedig mi sem állhatta útját abban a törekvésében, hogy a szent Ferenc élettörténetét ábrázoló jeleneteket Assisi utcáira és tereire helyezze, hogy valóban élő assisibeliéket szerepeltessen a templom falain, mintha csak egy misztériumdrámának színészei volnának.

Hogy Giotto hitt-e azokban a csodákban, amelyeket a szentnek tulajdonítottak, nagyon nehéz lenne megmondani. Kétségtelen, hogy akadtak már abban az időben is olyanok, akik kételkedtek a túlvilág létezésében és a világ dolgaiba való beavatkozásában, de ezeknek véleménye akkor még nem volt és nem is lehetett tudományosan megalapozott. A művészet vagy ezer esztendeje a túlvilágról való elképzelések hagyományossá vált nyomásával nehezedett a mesterekre. Arra, hogy azt egyszerűen félretegyék, és úgy kezdjenek újat, nem is gondolhattak, ez túlment volna egy nemzedék szellemi teljesítő képességének határain, de megvonta volna a művésztől azt az anyagi lehetőséget is, amit a megrendelések nyújtottak, sőt ezen túlmenően az eretnekség vádjával terhelten életébe is kerülhetett volna annak, aki az egyház ideológiájával való teljes és nyílt szakítás útját választja. Az a tény azonban, hogy különösen Firenzében, de sok helyütt másott is az emberek a maguk anyagi és politikai ügyeit kezdték az egyházi tanoktól függetlenül intézni, sőt hogy ezt tette, mihelyt pénzről volt szó, maga az egyház is, olyan légkört teremtett, amelynek hatása nemcsak szt. Ferencet, a rajongót készítette arra, hogy a világ mind nagyobb erővel követelőző dolgait az egyházi ideológia megújítása árán is a kereszténység keretei között igyekezzen megtartani, hanem általános tendenciává készült kibontakozni; ennek a kibontakozásnak voltak nagy szereplői a kor költői — így Dante — és művészei is, akik között Giotto a legjelentékenyebb.

Mindezt figyelembe véve nem jelentős kérdés az, hogy Giotto hitt-e a csodákban, amelyeket megfestett, vagy sem, felthető, hogy tudatában nem is e körül a kérdés körül csomósodtak a dolgok. Számára ezek a témák új levegőt jelentettek, s aligha kutatta, hogy az eszmék, melyeket szolgált, végső fokon voltak-e a valóság tükrözései, vagy csak utat nyitottak a valóság beáradásának, éppen elég volt számára az, hogy művészi ösztöne igent mondott annak a feladatnak, amely amellett, hogy munkalehetőség volt, még az új stílust, a való élet ábrázolásának első tapogatózásait is megengedte.

Ezután a — megvalljuk kissé hosszúra nyúlt — elmefuttatás után térjünk vissza a mesterhez, aki ezenközben már számot vetett a körülményekkel, és mindenekelőtt nagy érdeklődéssel tanulmányozta azokat a falfestményeket, amelyeket a felső templom falain, az ablakok mellett, azok felett a mezők felett látott, amelyeket neki kellett díszítenie.

Figyelmét megragadta az Izsák áldását ábrázoló festmény, amelyet, mint mondták, római mester készített. Giottonak tapasztalnia kellett, hogy nemcsak az ő tanítója, a nagy Cimabue értett a mesterséghez, hanem voltak annak Itáliában más kiváló képviselői is.

Mi már nem tudjuk teljes bizonyossággal eldönteni sem azt, hogy a képek magától a híres Cavallinitől származtak-e, vagy iskolájának valamelyik érett és kiténő tagjától, sem azt, hogy dolgoztak-e még ebben az időben az említett felső, ablak melletti felületeken, vagy azok már teljes egészükben készen voltak akkor, amikor Giotto megérkezett; így azt sem tudjuk megállapítani, hogy már ebben az időben megismerte-e Cavallinivel, vagy csak négy év után, amikor a jubileumi esztendőben Rómában dolgozott vele együtt egy mozaikon.

Giottot azonban nemcsak a római iskola eredményei serkentették, hanem öreg mesterét is hatalmas teljesítmények közepette találta. A keresztre feszítettnek ma már alig élvezhető képe a kereszthajóban drámai erővel juttatta kifejezésre a fájdalmat Mária égnek meredő karjai és a lobogó drapériák festői izgalma által.

Giotto bizonyára érezte, hogy ezek a mesterek meghökkentő kifejező erőnek és érett tapasztalataiknak birtokában a régi stílust olyan teljesítményekre készítették, hogy az már aligha volt fokozható, aligha lehetett volna az ő eszközeikkel többet elérni, többet mondani vagy kifejezni, mint ők tettek.

És a fiatal Giotto látszólagos szerénységgel, ami mögött hallatlan lelki erőt és magabiztosságot kell feltételeznünk, lemondott a szokott formák alkalmazásának előnyeiről, lemondott arról, hogy az idősebbekkel a maguk pályáján vegye fel a küzdelmet, csendesen és tapogatózva, de annál több állhatatossággal indult el a maga útján. Nem kelt versenyre Cavallini antik hagyományokra is támaszkodó monumentalitásával, sem Cimabue extatikus kifejezést kereső drámaiságával, ehelyett alighanem nekieredt Assisi utcáinak és figyelmesen nézegette a tereket és épületeket, amelyeken és amelyek között a történetek lejátszódtak. Figyelte Assisi polgárait, figyelte csoportosulásait s különösen örült, ha beszélni és mozogni látta őket. Úgy érezte, hogy mestere keveset figyel magára a külső életre, s ezért régiesek képei minden hatásságuk ellenére is.

Giotto újat akart. A zseni megragadottsága kötötte önmagához és önmagán keresztül az eleven valósághoz. Persze a valósághoz való kötöttséget nem szabad azonosítanunk a miénkkal, valósághoz való viszonyának történeti korlátait is meg kell vonnunk. Hogy megérthessük felfogásának lényegét és megismerkedjünk feltehető munkamódszerével, következtetésekre vagyunk utalva.

Giotto tisztába jöven feladatának tárgyával, szükségképpen számba vette a feldolgozásra váró jeleneteket és tudakozódott azoknak körülményei felől is. A hagyomány eléggé eleven lehetett még, s így az sincs kizárva, hogy a szerzetesek vagy az assisibeli meg tudták jelölni a városnak olyan pontjait, amelyek az események színhelyeként éltek az emberek emlékezetében. Talán így támadt az a gondolata, hogy a „Koldus tiszteltetadása” című jelenetet a városház tornyának tövében ma is látható római-kori Minerva-templom elé helyezze, s hogy a szent Ferenc temetési menetét ábrázoló képet a klarisszák assisibeli temploma, a san Damiánó elő csoportosítsa. Akár így történt, akár az épületeket magukat találta művészi ábrázolásra alkalmasnak, s ő maga választotta ki ezeket a jelenetek háttérül, a mi szempontunkból igen érdekes problémát jelent ezen épületeknek giottói képükkel való összevetése.

A Minerva-templom homlokzata hat pompás korinthusi oszlopon nyugvó ión jellegű gerendázatból, frízből és tympanonból tevődik össze, az oszloplábak szögletes talpzatai között lépcsők futnak fel az előcsarnok nem túl magas szintjéhez. A mellette emelkedő középkori, négyzetes-hasábformán párkányokkal és pártával tagolt, minden oldalán kétszer két ablakkal áttört torony vagy háromszor olyan magas, mint a Minerva-templom antik homlokzata. A torony, amint mondtuk is, a városház épületéhez tartozik, ennek homlokzata egy síkban van a Minerva templom homlokzatával és a torony elülső falával is. A freskóval való összevetés mindennél világosabban bizonyítja, hogy Giotto valóságábrázolásának értelme történetileg határolt, s nem a modellel való optikai megfelelés vonatkozásában van, mint az egy-két évszázaddal későbbi ábrázolások, a megfelelés nála eszmei természetű. Hogy úgy mondjam: a konkrét valósághoz való hozzátartozásnak eszméjében kell keresnünk sajátos realizmusát, nem pedig az ábrázolás külső hűségében; külső megfelelésben ugyanis hiába keresnők a mi másához szokott tekintetünkkel ábrázolásának a maga korában legendás híró természetűségét.

Hogyan is járt el tehát ez esetben a mester? Nyilvánvaló, hogy elnézegette az épületet, semmi esetre sem készített róla azonban tanulmányt ott a helyszínen. Emlekezetébe vésett belőle annyit, hogy létezik, és jellegéből megragadt emlékezetében annyi, amennyi magának a konkrét létezésnek bizonyosságát adta. A többi már a hagyományok korlátjaiból, a kompozíció egyszerű követelményeiből adódott. A Minerva-templom oszlopait például még csak meg sem számolta, hat helyett ötöt festett. Arányaikat renkívül karcsúvá nyújtotta. A gerendázatot kifeledte s a fríznek középkori intarziás díszítményt adott, a tympanont magasabbra vette és gótikus rózsablatokkal törte át. [35] A városház tornyát felére nyomta össze, így jól fért el a kompozíció keretei között, a toronyablakokat oldalanként eggyel megtoldotta. Így látjuk ezt mi, ha történetietlenül, korából kiemelve a magunk szemével nézzük. Hogyan ment végbe azonban ez a folyamat Giotto szellemében? Ezt a kérdést feltétlenül fel kell vetnünk magunkban, ha teljeset akarunk kapni.

Giotto mint tanult mester tisztában volt a kompozíció akkor érvényben levő szabályaival és módszereivel. Tudta, hogy alakjait világosan, egymást nem zavarva kell elhelyeznie a kép síkján. Azt is tudta, hogy a fő alakot a leghatásosabban úgy emelheti ki, ha nem olvasztja bele csoportba, hanem lehetőleg önállósítja. Ismerte a szimmetria szigorú és egyúttal nyugalmat teremtő hatását, ismert fogásokat, amelyekkel olyan esetekben, amikor lehetetlen volt a szimmetriát keresztülvinni a tárgy komoly sérelme nélkül, az asszimmetriát egyensúlyossá lehetett tenni. Ezeket a fogásokat azonban a festőműhelyekben mindenki ismerte, ezeknek elsajátítása fejtörést a gyengéknek okozott, nem Giottónak. Megtanulta már inas korában a redőknek esési szabályait s azt is, hogyan kell fiatal, öreget, férfit, nőt vagy éppen gyermekeket festeni, milyenek Krisztus, Mária és az egyes fontosabb apostolok vonásai. Mindez azonban sablon volt, amin már Cimabue is nem egyszer tette túl magát. Megtanulta végül azt is, hogyan kell a képen néhány épületrésszel meghatározni a környezetet. Arra hogy összefüggő környezetet is lehetne ábrázolni, senki sem gondolt, hacsak a fiatal Duccio nem forgatott ilyesmit a fejében, de hát azt nemcsak mi nem tudjuk megállapítani, hanem még a fiatal Giotto sem tudhatta. Az idősebb mesterek beérték a trónussal, amelyen Mária ült, az oltárral, amely előtt az agg Simeon átvette a gyermeket anyjának kezeiből, [36] s hogy épületet fejezzenek ki, beérték egy-egy építészeti részlettel, amely mintegy oda volt függesztve a háttér elé. A képfelületet elrendezték ugyan, a tárgyak azonban nem kapcsolódtak egymáshoz, nem alkottak összefüggő teret.

Giotto tehát nyilvánvalóan merésznek érezte szándékait, amelyek arra irányultak, hogy a régi, nagyon is töredékes, és a helyszínt csak eszmeileg, csak a legáltalánosabb formában jelző díszletdarabok helyett egységes és egész, zárt és körülhatárolt teret alkosson. Nem a már meglevő kellékek tárából válogatott tehát, hanem új, valóban létező környezetet akart ábrázolni. S képzeljük csak el, milyen izgatott örömmel foghatott hozzá kartonjainak megrajzolásához, s hogy milyen feltűnést kellett keltenie azzal, hogy a jelenetet felismerhetően a Minerva-templom s a városháztorony elé helyezte. Nyilvánvalóan voltak, akik ebben a szent tárgyak bizonyos profanizálását sejtették, s idegenkedtek tőle, szokva lévén a szent témák ábrázolásainak sehol nem létező környezetéhez, ami azokat a való élettől elvszerűen megkülönböztette. Csakhogy ezeket le lehetett szerelni olyasféle érvekkel is, amelyek azt hozták fel igazolásul, hogy ez az eljárás éppen megszenteli Assisi utait és épületeit, amelyeket maga Ferenc testvér is megszentelt az ő jelenlétével és életének magasztosságával. És bizonyosra vehető az is, hogy magukat az assisibelieket nem hagyta közömbösen, hogy ez egyúttal városuknak dicsőségét is jelenti, hiszen az a szentnek érdemeiért immár méltónak található arra, hogy az Isten házában ábrázoltassék. És a bizalmat-

lanoknak be kellett látniok, hogy Giotto nem vitte be a templomba ezeket az épületeket a maguk mindennapiságában, hanem mintegy a keresztény lelkiségtől fel-emelten, ellátva azokat a templomi architektúra keresztény elemeivel és megkönnyítve a kereszténység művészi felfogásának testet átható szellemével. A Minerva-templom tehát nem mehet be a giottói világba anélkül, hogy át ne alakulna, anélkül, hogy a maga antik földiségéből ne veszítene a középkor földöntúltságának érdekében, és mégis bevonul oda, hogy ebben a félig földi, félig égi állapotában átmenetet képezzen a régi középkor testetlen és az új életnek ismét testes felé fejlődő irányzata között. De nemcsak az antik formák vesztenek súlyukból és válnak ékes rajzú gótikává, így válik díszesebbé és könnyedebbé a San Damiano temploma is giottói megfogalmazásban. És ez történik mindennel, amihez Giotto hozzányúl: a természet tárgyai vesztenek mindennapiságukból és ünnepi emelkedettség árad el rajtuk, de ami ennél még lényegesebb, az a folyamat fordított iránya: a képek vesztenek túlvilágias jelképiségükből és kezdenek testben és testek egymáshoz és az őket környező világhoz való viszonyában jelentkezni.

Giotto nemcsak az utakat és épületeket vonta be az ünnepi cselekmények szolgálatába, hanem a Poverello eszméinek jogán és a maga világfelfogásának parancsára is képeinek alakjait, ha a téma úgy engedte meg, kihelyezte a szabad természet körülményei közé. Persze az éggel és földdel, a hegyekkel és völgyekkel, a várakkal és városokkal ugyanúgy járt el, mint ahogyan azt a Minerva-templommal kapcsolatosan leírtuk: jelenlétüknek tulajdonított döntő fontosságot, annak, amit rájuk nézve meghatározónak érzett, nem pedig esetleges, csak egyszer előforduló formájuk ábrázolásának. Ha kint járt a város környékén, hogy képei számára anyagot gyűjtsön, azért tette, hogy mindannyiszor megbizonyosodjék afelől, hogy odakint a városon kívül mi minden létezik, és figyelt arra is, hogy a hegyek alakulásai sokszerűek, hogy a fák is különféle fajokhoz tartozók. Sohasem választott ki azonban egy bizonyos hegyet, vagy fát, hogy azt a helyszínen pontosan megrajzolva képébe illessze, nem ezt, vagy azt a fát, épületet vagy hegyet akarta, hanem fát akart, amely olyan legyen mint az olyanfajta fák, épületet, amely olyan legyen, mint az olyanfajta épületek, és hegyet, amely olyan legyen mint az olyanfajta hegyek. Giotto ezeknek a szándékainak tökéletes kifejezését adta művein.

Giotto a természetet mint a maradandó rend megtestesülését fogta fel, valószínűleg eszébe sem jutott volna, hogy olyan körülmények, amelyek a dolgok legalapvetőbb állapotát megzavarják, a festészet szempontjából figyelemre méltók lehetnének. Így az ég Giottonál következetesen kék, nem vonzzák különféle hangulatai, számára az égnek megvan a maga létezési formája, az, amit ő a kékségben tud a festészet eszközeivel megfogalmazni. Az égnek addig elfogadott festői kifejezése a túlvilág örök aránya volt, és Giotto ha az örök túlvilágival szemben újat és egyúttal nagyot akart mondani, a teremtett világban, — mert hisz a világot akkor mindenki teremtettnek hitte —, az általános érvényűt kellett keresnie, amit nem a változó felhőzetben, nem a jó és rossz időnek fordulataiban, hanem a legalapvetőbb kékségben kellett megtalálnia, s ebben minden bizonnyal közrejátszott, hogy olasz volt, s Itáliában az égnek ez legáltalánosabb megjelenési formája is.

Giotto és a kék ég, olyan fogalmak, melyeket együtt emleget, aki csak valamit is hallott a festészet történetéről. Ám ha a dolog mélyére akarunk hatolni, korántsem állhatunk meg itt, az ég kékjének, a hegyek általános jellegének, a fák fajainak, az épületek fő vonásainak giottói felismerése csak keretét képezi annak a mindennél jelentősebb képnek, amelyet az emberről alkotott.

Giotto Assisi utcáin járva különös érdeklődéssel figyelhette a beszélő, gesztikuláló és csoportokba verődő embereket. Nem mintha éppen a megfigyelt mozzana-

tok változtatás nélkül beilleszthetők lettek volna kompozícióba, a lényeges itt is az volt, hogy benső bizonyosságot szerezzen az emberek különféleségéről és arról, hogy taglejtéseik indulataiknak, érzelmeiknek jól érthető kifejezései. Izgatta képzeletét és mégsem tudta elfogadni mestere alakjainak gesztusait, neki egyszerre sok is volt az, ahogyan Cimabue a Keresztrefeszített képén Mária éneket meresztett karjaival a fájdalmat kifejezte, egyúttal azonban kevés is. Sok volt, mert a messze kiáltó szenvedést a jelbeszéd félreérthetlenségével fejezte ki, de kevés volt, mert Giotto az életen lemérve azt túlzottnak s éppen ezért külsőségesnek találta. Ő, aki Dante szonettjein nevelődött, ne tudta volna megkülönböztetni, mikor simul a kifejezés az érzelmek mélységeihez, s mikor válik attól külön s vele egygyé nem forrva szónoklat marad, melyet nem értelt meg átértzett érzelem, hanem szócsököként közvetít csupán?

És Giotto elérte, hogy alakjainak mozdulatai bensőségesen simuljanak a tartalmakhoz, amelyekkel lelkük telítve van. Ez a tartalom kívánta meg a Giotto által kezdeményezett újkori térszemléletet, a cselekvés új típusú színterének ábrázolását.

Annak a nagy történeti folyamatnak, amely a középkortól máig terjed, amelyben a keresztény lelkiségen fokról fokra átüt az antik testiség, amely így alakul sajátosan európaivá, a festészetben kétségkívül Giotto a megalapozója, éppen úgy, mint a szobrászatban Giovanni Pisano, a költészetben pedig Dante Alighieri, a dolce stil'nuovo mestere.

#### JEGYZETEK

Ehhez a tanulmányhoz indítékul az a művészettörténet oktatással kapcsolatos nevelő tendencia szolgált, amely a történeti anyagot mint hosszirányban bontakozó és keresztirányban szövődő bonyolult folyamatot szemléletesen kívánja közvetíteni s ezért az elbeszélés szintetikus módszerét alkalmazza. A szintézis előtérbe kerülését indokolja a történelmi szemléletnek az esztétikaival való ötvözése is. Közlését a maga töredék voltában is indokoltá teszi éppen az azóta eltelt időszak sok módszertani megfigyelése és a szerzőnek a múlt évben közzétett Összehasonlító Biográfiája (Tanárképző Főiskola Rajz tanszéke III. Képzőművészeti Kiállításának katalógusa, 1967), amelynek elméleti tételei ennek a lényegében jóval előbb koncipiált tanulmánynak módszerében gyökereznek. Aligha voltak hatástalanok a szerzőre a tanulmány megírásának körülményei: Szegednek mint városnak sajátos helyzete, a fővárostól való függősége, és a szomszédos Váshellyel való rivalitása megfelelő talajt teremtetett a középkori városok harcainak és kulturális fejlődésének átélésére még akkor is, ha a történelmi alapfeltételek különbözőségét elismerjük. Ha Szegedet Firenzéhez lehetne hasonlítani, úgy Sienát Váshellyhez: az előbbinek európaibb, az utóbbinak magyarabb nosztalgiai, az előbbinek intellektuálisabb, az utóbbinak érzelmibb hangoltsága kerülnek szembe egymással, holott összetartoznak, egymást kiegészítik. A harc mégis „életre-halálra” szóló, szerencsére vannak most is akik a legrosszabbtól megmentik a magasabb, az egyetemes érdeket.

- [1] GUTKIND: Herren und Städte Italiens c. könyvében (43.) tudni vél a pisai Camposantóban egy Giotto freskóról, amely Farinata degli Uberti ábrázolta. Schubring Pisa c. könyvében viszont azt írja, hogy mire a freskókra került sor, Giotto már halott volt. Castagno XV. századi freskóján viszont ma is látható a firenzei S. Apollonia kolostor refektóriumában Dantéval és Filippo Scolarival egykorban. Egyébként maga Dante is említést állít Farinatának a Pokol X. énekében (85—93. sor.)
- [2] Brunelleschi szerepére vonatkozó érdekességek VASARINál, az Életrajzokban, 1550. Firenze városá növekedésének adatai: ADOLF PHILIPPI, Florenz, 1903. (4—44).
- [3] PHILIPPI, Florenz, 1903. 16.
- [4] VASARI, Le Vite, Cimabue.
- [5] DANTE, Divina Commedia, Purgatorium, XI. 94—9. (Babits ford.)
- [6] Assisi, San Francesco, altemplom, ma is látható, jó állapotban van.
- [7] Ma az Uffizi I. termében látható, a főhelyet elfoglaló Giotto Madonnától balra, míg attól jobbra a szintén tárgyalt Cimabue-féle Trinitá Madonna van. Mindhárom hatalmas méretű táblakép.
- [8] VASARI i. m.
- [9] A Ruccellai Madonna Ducciotól való származására már LUISE M. RICHTER Siena c. könyve is utal a századfordulón. (77.)
- [10] A sienai dóm építésének történetére vonatkozó adatok: LUISE M. RICHTER, Siena, (37—9) A firenzei dóm, a Santa Maria del Fiore építésének története: A. PHILIPPI, Florenz, (44.)



- [11] 1266: a beneventi csata, a firenzei guelf párt uralomra jutásának előzménye. (A. PHILIPPI i. m.)
- [12] A Pisanókra vonatkozó adatok HARALD KELLER, Giovanni Pisano, 1942. c. könyvéből valók. Az apuliai származás, a Hohenstauf kapcsolat: (7.).
- [13] PAUL SCHUBRING, Pisa 17. közli a versek német fordítását. Ennek egy részét magyarrá téve itt közlöm:
- Buschetto nyugszik itt, első az alkotó szellemek között.  
Nagyobb hírnévre érdemes ő, mint a hős Odysseus:  
Trójai falakat ravasz csellel rontott le az,  
Ám ennek művészetét látod e főséges építményben itt!  
Sötét volt a te Labyrinthusod, ó Daidalos, mit nagyra becsültek,  
Buschetto híre azonban a Dóm fényével sugárzik együtt.  
Mint hófödte csúcs tornyosul a templom fehér márványa  
Mit Buschetto szelleme emelt föl az egekbe. . .
- Rainaldusra vonatkozólag u. itt.
- [14] SCHUBRING is összefüggést lát ezen antik szobor és Niccolo Pisano művészetének alakulása között. (Pisa: 1902. 17.)
- [15] A szokástól eltérő kupolaforma és kórus lezárás kérdéséről: L. M. RICHTER, Siena 35.
- [16] A montaperti csata leírása Macchiavellinél is megtalálható; Geschichte von Florenz. MCMXXXIV (75—6).  
Igen színes leírást közöl GUTKIND, Herren und städte Italiens 36., valamint LUISE M. RICHTER i. m. 26.
- [17] SIMONE MARTINI, Guidoriccio dei Fogliani lovas képe, Ambrogio Lorenzetti: A jó kormányzás.
- [18] Lásd: 11. jegyzet.
- [19] KELLER határozottan feltételezi Giovanni Pisano reimsi és párisi tartózkodását, s azt 1270 és 75 közt időzíti, majd stíluskritikai érvekkel támasztja alá. (KELLER, Giovanni Pisano. 11—22.)  
A magam részéről már csak azért is elfogadom a feltevést, mert a gótika kibontakozásának természetével esik egybe, s így elbeszélő szándékaimat jól támogatja meg. A sienai dóm homlokzatának szobraira, azoknak eredeti elrendezésére vonatkozó adatok ugyancsak Kellertől valók.
- [20] A pisai Camposanto építésének adatai PAUL SCHUBRING, Pisa, 1902. (68. old.) Ugolino tragikus sorsáról Dante a Divina Commediában: pokol, XXXIII. ének 70—80—89. sor.
- [21] Vö.: RICHTER, i. m.
- [22] Uo. Rohault de Fleury metszete a XIV. sz-i Sienáról.
- [23] Richter: i. m. 35.
- [24] Adatok: KELLER, Giovanni Pisano 21—30. A figurásor elrendezésének terve: uo.
- [25] Érdekes összevetés kínálkozik a szerző később, 1967-ben közzétett Összehasonlító biográfiája (A Szegeди Tanárképző Főiskola Rajztanszéke III. Képzőművészeti Kiállításának Katalógusa) és az itt előrevetett Michelangeloval való összehasonlítás között. Giovanni Pisano számára a sienai homlokzatban együtt van az a láncolata a sorsproblémáknak, ami Michelangelonál az első siremlék tervek, a carrarai tartózkodás, a mennyezet munkálatai, majd a San Lorenzo meghiúsult terveinek sorozatára terjed, azaz a 33—34 éves korral kezdődő „nagy alkotó korszak”, amely a koncentrációhoz, majd a 40. életév körül a szétáradáshoz vezet.
- [26] FERDINÁNDY MIHÁLY Giotto c. könyve foglalkozik a második változattal is, amely eltér az első, Vasari-félettől.
- [27] BABITS, Dante fordítás, előszó.
- [28] VASARI, Életrajzok, 1550.
- [29] Paradicsom, XVI. ének 1—9 sor.
- [30] Babits Mihály ír fordításának remek előszavában Dante barátairól; (21—32), de megtalálhatók az utalások magában a Commediában, így Casellára: Purg. II. 112. sor.
- [31] Dante a képzőművészetre tett hatásával érdekesen foglalkozik MOELLER VAN DEN BRUCK, Die Italiensche Schönheit c. könyvében — s amint megállapíthattam, Dante és Giotto karakterológiai összevetése tekintetében az enyémmel rokon felfogásban. Ugyanez érvényes Cimabue és Giotto összevetésére is. (158—9, 161).
- [32] Hogy Dante maga is rajzolt, Babits említi előszavában, a 35. oldalon.
- [33] Assisi Szt. Ferencre vonatkozó adatok HENRY THODE, Franz von Assisi c. könyvéből, 1909. (29—31); valamint WALTER GOETZ, Assisi (Berühmte Kunststätten) (26) U. itt Assisi város történeti adatai is megtalálhatók.
- [34] A Naphimnusz Thodénál (l. fent) (653) Ugyanott: a Szent Ferenc Virágoskertje, szt. Ferenc legendáinak gyűjteménye. Olasz néven: Fioretti.
- [35] Az antik homlokzat mögött emelkedik a későbbi keresztény templom, amelynek valóban van homlokzati ablaka, bár későbbi Giottoénál és így az rá vissza nem vezethető.
- [36] TORRITI. Bemutatás a templomban, mozaik. (RABINOVSKY, Trecento)



Cimabue: A S. Trinità-Madonna,  
ma a firenzei Uffiziben



Duccio Di Buoninsegna: A Rucellai Madonna,  
jelenleg a firenzei Uffizi I. termében.



Niccolo Pisano: A Királyok Imádása,  
A pisai Baptistérium szőszékéről.



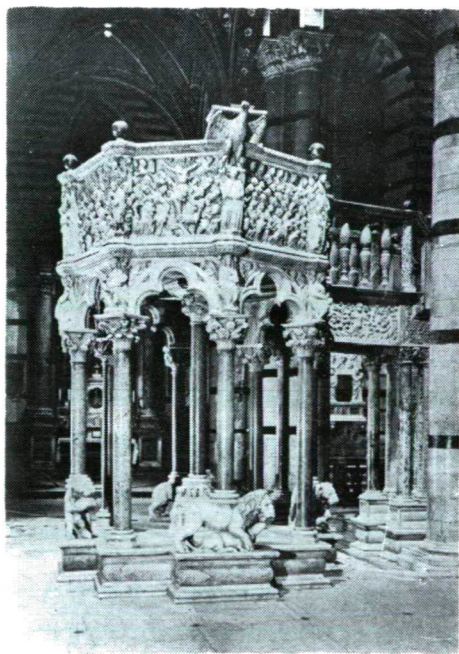


A pisai Baptistérium, Giovanni Pisano Madonnájával  
a bejárat felett.





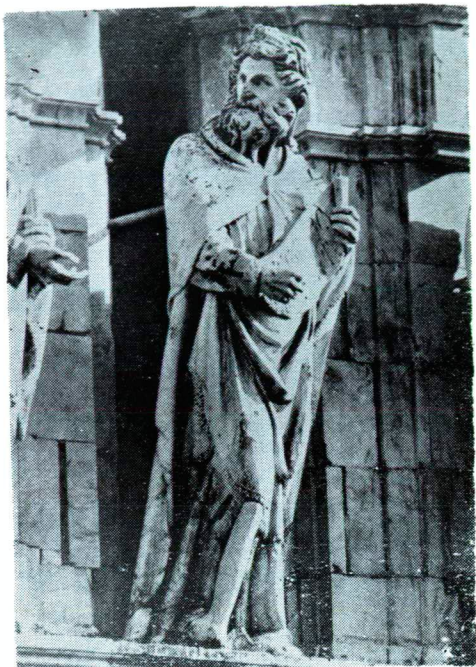
Niccolo Pisanó: Krisztus Születése,  
A siéniai dóm szószékéről.



Siena. A Dóm Szószéke,  
Niccolo Pisano műve.



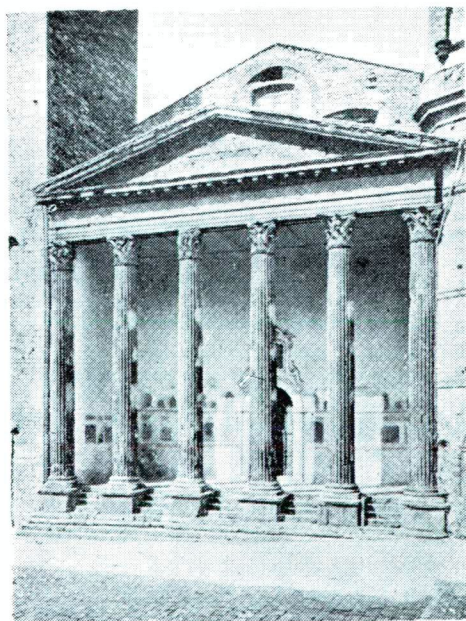
A Sienai Dóm Homlokzata,  
Giovanni Pisano műve.



Jézusaiás a sienai dóm homlokzatának  
északi saroktornyáról,  
Giovanni Pisano műve.



Mózes nővére: Mária a sienai dóm  
homlokzatának déli sarok-tornyáról  
Giovanni Pisanó műve.



Assisi, Városháztér, Minerva templom





Az együgyű ember látnoki tiszteletadása  
az ifjú Ferencnek.  
Giotto freskója az assisi Szent Ferenc  
Templomban.



Giotto Di Bondone: A madárprédikáció,  
Assisi, Szent Ferenc Templom.

## „DOLCE STIL NUOVO“ В ИТАЛЬЯНСКОМ ИСКУССТВЕ ТОГО ВРЕМЕНИ „DUGENTO И „TRECENTO“

Л. Винклер

Флорентийский художник Чимабу был одним из тех значительных живописцев, которые воспользовались возможностью созданной движением Францисканцев, считавших природу своим братом, на почве исторических изменений, которые создали в Феодалной Европе первые зачатки буржуазного развития. В этом потоке развития Сиена и Флоренция борются друг с другом не на жизнь, а на смерть. В Сиене найдут работу скульптора мастера из Пизы, Никколо и Джованни, но здесь работает с ними и великий архитектор флорентийской готики, Арнольд ди Камбио. Романское искусство Никколо Пизано, выучившийся на античных образцах, уступает место концепция Джованни и Арнольфо, симпатизирующее с французским влиянием и ассимилирующее элементы готического стиля; императорство Фридриха II. заменяют вмешательства Карла Анжу. Эти мастера — современники Данте, особенно Джотто, который является другом Данте. Джотто и Джованни Пизано так же являются представителями конца среднего века и зари нового века в искусстве, как в литературе Данте. По-своему и они чувствуют атмосферу борьбы партий, противоречия, появившиеся в развитии мироощущения мирового христианства. Они представляют начало сплетения античных и христианских идей, то, что мы позже чувствуем западноевропейским, культуру, которая приведет к Микеланджело и Пикассо. Все они — наследники идей Францисканцев, предпочитающих эмоциональную подлинность власти традиций, и проповедующих художественный ранг национального языка против вымершей латыни как в поэзии, так и в области изобразительного искусства. Это таинство можно наблюдать не только в формах, но больше в содержании, ведь личное переживание жизни становится тем содержанием, которое оформляется в новом стиле, который чувствуют „сладким“ именно потому, что он является освободителем и заставляющим говорить в выражении эмоций.

### DOLCE STIL NUOVO IN DER ZEITGENÖSSISCHEN ITALIENISCHEN KUNST DUGENTO UND TRECENTO

von L. Vinkler

Der florentiner Maler Cimabue war der erste in der Reihe der bedeutenden Meister, welche die Gelegenheit wahrnahmen, die durch die Natur als unseren Bruder verkündende Franziskanische Bewegung auf dem Boden derjenigen geschichtlichen Wandlungen geschaffen wurde, die die ersten Keime der bürgerlichen Entwicklung im feudalen Europa ins Leben riefen. In diesem Strome der Entwicklung führen Siena und Firenze einen Kampf auf Leben und Tod. In Siena finden die pisaner Meister Niccolo und Giovanni bildhauerische Aufgaben, doch arbeitet hier auch der große Baumeister der florentinischen Gotik, Arnolfo di Cambio mit ihnen. Der an antiken Beispielen geschulten romanischen Kunst des Niccolo Pisano folgt die sich französischen Einflüssen zuneigende und gotische Stilelemente in sich verschmelzende Auffassung Giovanni und Arnolfo's; das Kaisertum Friedrichs II. wird die irrinterventionen Karls von Anjou abgelöst. Diese Meister sind Zeitgenossen Dantes, besonders aber Giotto, der auch Dantes Freund ist. Giotto und Giovanni Pisano sind ebenso Vertreter des untergehenden Mittelalters und des Anbruchs der Neuzeit in der Kunst, wie Dante in der Literatur. Auf ihre Weise fühlen sie die Atmosphäre der Parteikämpfe, die in der Entfaltung des christlichen Weltbildes hervortretenden Widersprüche ebenso, wie der Dichter. Sie sind Vertreter der beginnenden Verflechtung der antiken und der christlichen Ideen, im wesentlichen dessen, was wir später als ursprünglich europäisch empfinden, der Kultur, die bis Michelangelo und Picasso führt. Sie alle sind Erben der Franziskanischen Ideen, die der Authentizität der Gefühle gegenüber der authentisierenden Macht der Überlieferung den Vorrang geben, die den künstlerisch hohen Rang der nationalen Ausdrucksweise im Vergleich zum erkalteten Latein verkünden, sowohl in der Dichtung als in den bildenden Künsten. Dieses Umschmelzen läßt sich nicht nur an den Formen verfolgen, sondern noch mehr am Gehalt; wird doch die Persönliche Einfühlung in das Leben zu dem Inhalt, das im neuen Stil Form annimmt; im Stil, der als süß empfunden wird eben weil es die Gefühle befreit und ihnen Ausdruck verleiht.